REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXXI. Band. 5. Heft.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1908.

GEORG REIMER
VERLAGSBUCHHANDLUNG



BERLIN W. 35
LÜTZOWSTRASSE 107-8.

DIE ERFINDUNG UND FRÜHZEIT DES MEISSNER PORZELLANS

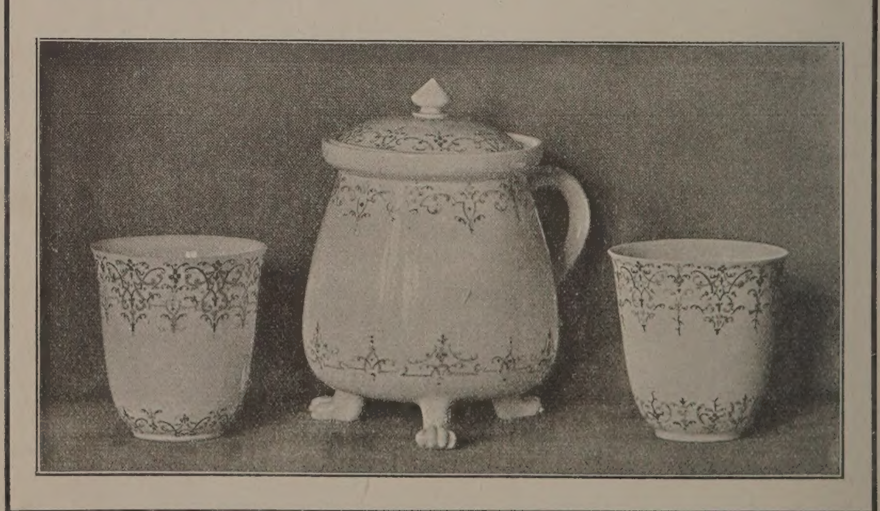
Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Keramik

von

Dr. ERNST ZIMMERMANN.

Mit 1 Farbentafel und 111 Abbildungen.
Preis geheftet M. 20.—, elegant gebunden M. 22.—

Mit dieser Publikation glauben Verfasser und Verleger allen Freunden deutscher Kunst, insbesondere aber allen Liebhabern Meißner Porzellans, eine hochinteressante auf urkundliches Material gestützte Entstehungsgeschichte dieses weltberühmten Erzeugnisses deutscher Technik zu bieten. Auf Grund eingehenden Studiums der Dokumente der Zeit sowie durch gewissenhafte Prüfung und Nachprüfung aller vorhandenen Quellen ist es dem Verfasser gelungen, zum ersten Male ein richtiges Bild des Lebens und Schaffens Johann Friedrich Böttgers, des Erfinders des Meißner Porzellans, zu geben. Ein Werk der Gerechtigkeit diesem bisher ganz falsch beurteilten Mann gegenüber, zeigt diese Arbeit dem deutschen Volke eine Persönlichkeit, die im Lichte der Wahrheit betrachtet, der deutschen Kunst und Industrie nur zur Ehre gereichen kann.



Kritische Studien zu Giorgione.

Von **Georg Gronau.**

Vorbemerkung.

Was die Neueren bis vor wenigen Jahrzehnten über Giorgione zu sagen gewußt haben, beruht im wesentlichen auf den zwei Autoren, die als die einzigen Quellen für seine Biographie angesehen worden sind: auf Vasari und Ridolfi, von denen der eine vierzig Jahre nach dem Tode des Malers schrieb, doch mehrere von denjenigen kannte, die ihm nahe gestanden hatten, der andere fast genau hundert Jahre später, als jede direkte, lebendige Tradition längst abgerissen war. Beide haben sie nur eine äußerst mangelhafte und unvollständige Kunde von seinem Leben und seinem Schaffen gehabt.

Die anderen, sei es zeitlich nahestehenden Schriftsteller, wie Borghini, sei es solche der Folgezeit, wie Sandrart und van Mander, wie die Félibien, de Piles und d'Argenville, dann die Lanzi und Federici, oder endlich de Pontès und Rigollot, haben sich mehr oder minder getreu, mit Hinzufügung allgemeiner Betrachtungen, über deren Richtigkeit sich des öftern streiten läßt, an jene ersten Quellenschriftsteller gehalten.

Mit dem Anschwellen der Literatur hielt andrerseits die Bereicherung des »Werks« (œuvre) Giorgiones gleichen Schritt. Kein Wunder: jeder fürstliche oder nichtfürstliche Sammler wollte seinen Giorgione nicht missen. Und da echte Bilder nicht aufzutreiben waren, so wurden Bilder der verschiedensten gleichzeitigen Autoren — der Palma, Sebastiano, Bonifazio, Cariani, und wie sie heißen — zu Giorgiones gemacht, wenn man es nicht vorzog, von einem geschickten lebenden Maler, der sich auf die alte Manier verstand, einen echten Giorgione herstellen zu lassen. Pietro della Vecchia hatte in diesem Genre einen besonderen Ruf, den man heute angesichts seiner durch grobe Formen und einen sehr branstigen Ton unschwer kenntlichen Bilder nicht leicht begreift[1]).

In das Chaos dieser Zuschreibungen Ordnung gebracht und es gesichtet, zugleich das wenige Tatsächliche kritisch verwertet zu haben, bleibt eines der vielen unvergänglichen Verdienste von Crowe und

---

[1]) Schon der feinsinnige Lanzi hatte bemerkt, seine Gestalten wären giorgionesk »non senza qualche caricatura« (Ediz. V[a] 1834, t. III p. 182).

Cavalcaselles Werk[2]). Hier wurde zuerst die Mehrzahl der Bilder an ihre eigentlichen Urheber zurückgegeben. Es ist damals doch noch nötig gewesen, im einzelnen auszuführen, daß das schöne Idyllenbild der Dresdener Galerie mit Jakob und Rahel nicht dem Meister von Castelfranco gehöre.

So bedeutend diese Leistung gewesen ist, so war ihr Charakter doch wesentlich zerstörend. Giovanni Morelli hingegen, der jene Scharfsichtigkeit für Giorgione besaß, die nur eine tiefgehende Sympathie erklären kann, hat zwar das Lebenswerk des Malers auf eine unglaublich geringe Zahl von Bildern herunter gebracht; er hat aber diesem mehrere unerkannte Bilder zurückerobern können, unter denen sich zwei Stücke vom höchsten Rang befinden[3]). Er durfte es wagen, hier mit einer gewissen Selbstgefälligkeit zu sprechen: kein anderer vor und — darf man hinzufügen — nach ihm hat von Giorgiones Kunst eine so klare und richtige Vorstellung besessen[4]).

Man durfte glauben, daß durch die Tätigkeit dieser eminenten Autoren wenigstens die Konturen von Giorgiones künstlerischer Persönlichkeit unverrückbar festgestellt waren. Die jüngste Vergangenheit aber hat uns eines andern belehrt. Vor allem haben zwei Schriftsteller — Adolfo Venturi[5]) und Herbert Cook[6]) — so viele neue Arbeiten (unserer Ansicht nach zu Unrecht) mit Giorgiones Namen in Verbindung gebracht, daß an Stelle der mühselig hergestellten, gestehen wir zu etwas dürftigen, Ordnung und Klarheit eine buntscheckige Verwirrung getreten ist. Und da es scheint, daß oftmals das Irrige rascher sich verbreitet und um sich greift, als das Wahre, so soll im folgenden eine kritische Nachprüfung des gesicherten Materiales — des biographischen, wie des Bestands an Kunstwerken — versucht werden. Es wird sich dabei nicht um neue und überraschende Entdeckungen handeln: vielmehr um eine Diskussion des Für und Wider, damit jeder, den diese Fragen interessieren, für sich selbst die Entscheidung zu treffen instand gesetzt werde.

Biographisches.

Die Nachrichten erster Hand, d. h. die urkundlichen, sind äußerst spärlich; sie sind dürftiger, als für irgendeinen andern Künstler jenes

---

[2]) Deutsche Ausgabe Bd. VI S. 154—218.

[3]) Die Hauptstelle: Galerien München und Dresden S. 270—293.

[4]) Von der Entdeckung der Venus spricht Jakob Burckhardt mit ausgesprochenem Sarkasmus (Beiträge S. 425). Und doch ist es eine der Großtaten der Kunsterkenntnis gewesen, der man vielleicht nur die Entdeckung des polykletischen Doryphoros durch Friederichs an die Seite stellen kann.

[5]) In seinem Werk über die Galleria Crespi zu Mailand, S. 133 ff.

[6]) Giorgione. 2. Ed. London 1904 (The great Masters).

Zeitalters. Die Hoffnung auf eine wesentliche Bereicherung unseres Wissens in dieser Hinsicht ist leider gering, seitdem auch die Forschungen Paolettis und Ludwigs im venezianischen Archiv für Giorgione gar nichts zutage gefördert haben.

Wir stellen diese wenigen Nachrichten zunächst in Form von Regesten zusammen.

1507. 14. August. Der Rat der Zehn erteilt dem Vorsteher des Salzamtes, Francesco Venier, den Auftrag, an den Maler Zorzi da Castelfrancho zwanzig Dukaten zu zahlen »per far el teller [la tela] da esser posto a la udientia de lo ill.mo consiglio«. Gualandi, Memorie, Serie III S. 88; Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia, S. 141, Dok. 292.

1508. 24. Januar. Derselbe weist den Vorsteher des Salzamts, Alvise Sanuto, an, dem Maler Zorzi da Castelfrancho fünfundzwanzig Dukaten auszuzahlen »per el teller el fa per l'audientia novissima de Capi di esso Ill.mo Consiglio«. (Gualandi l. c. f. 89; Lorenzi, l. c., S. 144, Dok. 300.)

1508. 23. Mai. Der Rat weist Alvise Sanuto an, eine Geldsumme an den obersten Bauleiter Zorzi Spavento zu zahlen »per la tenda di la tella facta per la Camera di la audientia nuova« (Lorenzi l. c. S. 145, Dok. 303).

1508. 8. November. Marco Vidal berichtet im Auftrag der Signorie an die Vorsteher des Salzamts, sie sollten in der Angelegenheit des Zorzi da Castelfrancho »per el depenzer dil fondego de todeschi« Recht sprechen (Gualandi l. c. S. 90).

1508. 11. Dezember. Die von Giovanni Bellini genannten Maler, Lazaro Bastiani, Vittore Carpaccio und Vittor di Matteo, erscheinen vor den Vorstehern des Salzamts als erwählte Schiedsrichter »a veder quello pol valer la pictura facta sopra la faza davanti del fontego de thodeschi et facta per m.o Zorzi da Castelfrancho«; sie entscheiden auf die Summe von 150 Dukaten.

Am selben Tage wurden Giorgione mit seiner Zustimmung 130 Dukaten ausbezahlt (Gaye, Carteggio II, 137; Gualandi, l. c.).

1510. 25. Oktober. Isabella d'Este, Marchesa von Mantua, schreibt von Mantua an den Kaufmann Taddeo Albano in Venedig: sie höre, daß in dem Nachlaß des Malers Zorzo de Castelfrancho sich »una pictura de una nocte, molto bella et singulare« befände; sie wünsche dieses Bild zu besitzen; er solle sich deshalb mit Lorenzo de Pavia oder einem anderen Kunstverständigen in Verbindung setzen, sich davon überzeugen, ob es ein ausgezeichnetes Stück sei, und dafür sorgen, daß sie das Bild erhalte . . . . »per dubbio non fusse levata da altri«. (Luzio, Archivio storico dell' arte, I, 1888, S. 47.)

1510. 8. November. Taddeo Albano an Isabella d'Este, Venedig. Er antwortet, daß »detto Zorzi mori più di fanno da peste«; er habe mit einigen Freunden, die den Maler gut gekannt haben, gesprochen und erfahren, ein solches Bild fände sich nicht im Nachlaß. Allerdings habe er ein solches für den Messer Thadeo Contarini gemalt, das, wie er erfährt, nicht sehr vollkommen (perfecta) sei. Ein zweites Bild desselben Gegenstandes habe er für einen gewissen Victorio Becharo gemalt, der zurzeit von Venedig abwesend sei, doch werde ihm versichert, das eine, wie das andere würden um keinen Preis zu verkaufen sein »però che li hanno fatte fare per volerle godere per loro«; er bedauert also, ihren Wunsch nicht erfüllen zu können.

Mit diesen wenigen Dokumenten ist erschöpft, was wir unbestreitbar Sicheres von Giorgiones Leben wissen.

Bevor wir dazu gehen, diese Dokumente kurz zu erläutern, müssen wir noch eines weiteren Dokumentes gedenken. Im Jahre 1869 sah Urbani de Gheltof, Vizedirektor des Museo Correr, bei einem venezianischen Antiquar ein Dokument, welches er kopierte, und das Molmenti 1878 erstmalig zum Abdruck brachte (Bullettino delle Arti, Industrie e Curiosità Veneziane, anno II, Nr. 2 S. 22). Es wird erklärt, daß der clarissimo Messer Aluixe di Sesti mir Zorzon da Castelfrancho »quatro quadri in quadrato con le geste di Dauide in bona pictura su telle« in Auftrag gegeben hat; daß der Besteller die Leinwand zu liefern und den Preis der Bilder zu bestimmen habe, wenn sie fertig und zu seiner Zufriedenheit ausgefallen sind, »entro il presente anno 1508«. Unterschrieben »Io Zorzon de Castelfrancho di mia man scrissi la presente in Venetia li 13. febrar 1508«.

Doch begegnet die Echtheit dieses Stücks, das seither verschollen ist, starken Zweifeln, wie Antonio della Rovere zuerst erkannt hat[7]. Zwei Momente sprechen gegen dieses »Autograph«: 1. daß sich der Maler »Zorzon« nennt, welche Namensform in keinem gleichzeitigen Dokument vorkommt; er heißt sonst stets abwechselnd »Zorzi« oder »Zorzo«, und in eben diesen Formen erscheint der Name bei dem Anonymus des Morelli. 2. das Datum »13. Februar 1508« ist in der modernen Zeitrechnung unbedingt »1509« zu verstehen, da das venezianische Jahr mit dem 1. März beginnt. Diesen wichtigen Umstand hat der Fälscher übersehen: es ist unmöglich, daß Giorgione geschrieben haben kann, die Bilder sollten innerhalb des laufenden Jahres 1508 vollendet sein, welches binnen vierzehn Tagen, von dem Vertrag an gerechnet, zu Ende ging; er mußte, als Venezianer an die gebräuchliche Rechnung gewöhnt, unbedingt »1509« schreiben. Diese beiden Umstände

7) Arte e Storia XVII (1898) S. 3. Er behauptet, es sei auf Grund der von Gualandi publizierten Dokumente gefälscht.

zusammen, vorzüglich aber das zweite Argument, zwingen uns, dieses sog. Autogramm aus der Reihe der originalen Stücke auszuscheiden.

Und nun einige Erläuterungen zu den wenigen Dokumenten, die wir besitzen. Die ersten drei beziehen sich auf ein Gemälde auf Leinwand, das, für den Dogenpalast bestimmt, in diesem den Audienzraum der Capita des Rats der Zehn schmücken sollte. Nicht unwichtig ist das dritte, welches, bisher unbeachtet geblieben, sich ohne Zweifel auf dieses Bild bezieht. Denn der Umstand, daß ein Vorhang dafür bezahlt wurde, beweist, daß es vollendet gewesen ist, und damit wird dann die gelegentlich[8]) ausgesprochene Vermutung hinfällig, es sei identisch mit dem »Urteil des Salomo« (jetzt bei Mr. Banks, Kingston Lacy, England); denn dieses ist unfertig.

Auffallenderweise erwähnt kein Schriftsteller das Bild im Dogenpalast; vielleicht war der Raum, in dem es hing, nicht leicht zugänglich. So kennen wir nicht einmal den Gegenstand, der darauf zu sehen war. Zugrunde gegangen ist es unzweifelhaft bei dem ersten großen Brande des Dogenpalastes im Jahre 1574.

Die folgenden Dokumente beziehen sich auf die Fresken an der Fassade (wohl nur der nach dem großen Kanal zugewandten Seite — la faza davanti) des Fondaco de' Tedeschi. Der große Brand, der das Kaufhaus der deutschen Nation vernichtete, war in der Nacht des 27. Januar 1505 gewesen; im April 1507 war der Neubau unter Dach gebracht; die Einweihung fand am 1. August des folgenden Jahres statt: zu diesem Termin war die Bemalung noch nicht fertig (»tutavia dentro si va compiendo, et depenzendo di fuora via«)[9]).

Durch diese Dokumente ist der Endtermin der Arbeit festgelegt, deren Preis durch drei namhafte, von Bellini designierte Maler, nämlich Lazaro Sebastiani, Carpaccio und Vittore di Matteo (identisch mit Vittor Belliniano), festgesetzt wurde. Solche Preisbestimmung durch andere Künstler ist in der Renaissance ziemlich häufig.

Die Fresken sind seit langer Zeit zugrunde gegangen; Vasari spricht nur sehr im allgemeinen über sie, Ridolfi gibt etwas mehr, doch auch nur einen ungefähren Begriff der Figurengruppen[10]). Keiner von denen, die sie verhältnismäßig intakt gesehen, ist auf den Gedanken gekommen, sie zu reproduzieren: nur Zanetti hat im Jahre 1760 drei Figuren gestochen und so für die Nachwelt eine schwache Vorstellung

[8]) Crowe & Cavalcaselle l. c. 182 Anm. 35.

[9]) Sanuto, Diarii Bd. 7 S. 42 u. 597.

[10]) Eine Einzelheit hat uns M. A. Michiel in seinen Diarii aufbewahrt. »Questo Zuan Favro è depento sopra il fontego de todeschi sopra il canton che guarda verso San Bortolomio«. Memorie dell' Istituto Veneto di scienze t. IX, 1860; S. 389. Vgl. auch Arte e Storia VII, S. 98.

gerettet. Fraglich ist, ob ein Stich des H. van der Borcht — der Friede, eine Frauengestalt mit Kranz und Ölzweig, triumphiert über den Krieg — mit der Bezeichnung »Giorgione in.«, ein Stück aus diesen Fresken wiedergibt.

Die beiden Briefe aus der Korrespondenz der Isabella d'Este, jener reichsten Fundgrube für die Geschichte der hochklassischen Kunst, besitzen in mehr als einer Hinsicht kapitale Bedeutung. Einmal weil sie uns das sichere Todesjahr Giorgiones überliefert haben, der nicht lange vor dem 25. Oktober 1510 gestorben sein muß, zweitens die Todesursache, die Pest, die eben damals die Lagunenstadt wieder heimsuchte, angeben, und endlich uns Kunde von zwei Bildern Giorgiones erhalten haben. Beide, heißt es, hatten »una nocte« zum Gegenstand; darunter hat man nach dem aus Korrespondenzen und Inventaren bekannten Sprachgebrauch eine »Geburt Christi« zu verstehen.

Nun ist aber dem Korrespondenten der Marchesa von seinem Gewährsmann etwas Falsches berichtet worden. Von dem Bild bei Victorio Becharo wissen wir weiter nichts; wohl aber kennen wir den Kunstbesitz des Taddeo Contarini durch die Beschreibung des Anonymus des Morelli vom Jahre 1525. Contarini besaß drei Bilder von Giorgione, aber keines mit dem angeführten Gegenstand: dafür war das eine der Bilder »la tela del paese con el nascimento de Paris, con li due pastori ritti in piede«[10a]. Es ist das Bild, das später Erzherzog Leopold Wilhelm besaß, und das Wickhoff in dem Stiche von T. van Kessel in Teniers' Theatrum wiedererkannte, von dem ein Fragment (doch nur Kopie) in Budapest zu finden ist. Daß jemand, der es vielleicht längere Zeit nicht gesehen hatte, den Gegenstand verwechselte, ist leicht zu begreifen: er hatte wohl nur die Hirten und das am Boden liegende Kind in der Erinnerung behalten. Damit fallen dann gewisse Kombinationen, die man an die zwei Exemplare der »Geburt Christi« hat knüpfen wollen, in sich zusammen[11].

Endlich darf man noch eine Kleinigkeit aus jenen beiden Briefen herauslesen, nämlich die hohe Schätzung, deren sich Giorgione am Ende seiner Laufbahn zu erfreuen hatte. Die Eile, mit der Isabella schreibt, die Furcht, es möchte ihr ein anderer zuvorkommen, endlich die Versicherung des Korrespondenten, jene zwei Bilder würden für keinen Preis zu haben sein, geben uns in dieser Hinsicht die wertvollsten Aufschlüsse.

Das Resultat der Untersuchung der wenigen Urkunden, die wir von Giorgiones Laufbahn besitzen, ist also nicht erfreulich. Es sind

---

[10a]) Notizia d'opere di disegno, ed. G. Frizzoni, S. 167.

[11]) Cook l. c. S. 24/5. Auch der Herausgeber jenes Briefwechsels, Luzio, hatte bereits an das Bild in Pest gedacht.

wenige Tatsachen; und diese gehören nur seinen vier letzten Lebensjahren an. Alles Frühere liegt im Dunkel.

Die Biographie Vasaris.

Die Biographie Giorgiones, die man bei Vasari liest[12]), ist überaus dürftig ausgefallen, wenn man die Tatsachen, die sie enthält, ins Auge faßt. Dafür hat sie das unbestreitbare Verdienst, Giorgione den ihm gebührenden Platz angewiesen zu haben. So oft auch Vasari in Einzelheiten und Tatsachen irren mag, so hat er doch im allgemeinen die Akzente richtig verteilt. Man hat ihm in jener Hinsicht genügend Fehler nachgewiesen; die Forschung hat aber viel seltener an dem Gesamtbild der italienischen Kunst, wie er es zeichnet, zu ändern gehabt.

Zwischen Leonardo da Vinci und Correggio hat er ihn an die Spitze des dritten Teiles seines Werkes gestellt, der die eigentliche klassische Zeit behandelt.

Die Biographie Giorgiones in der ersten Ausgabe ist noch ungleich armseliger, als diejenige in der späteren von 1568. Und doch war Vasari einige Jahre, bevor er sie abfaßte, das einzige Mal in seinem Leben für längere Zeit, in Venedig gewesen. Er hatte sich von Sebastiano und Tizian Nachrichten verschaffen können. Trotzdem ist das Material an Kunstwerken, das ihm zu Gebot stand, überaus gering. Er spricht, von den Fresken an der Cà Soranzo und am Fondaco abgesehen (an welchen er noch nicht die bekannte, echt Vasarische Kritik übt), nur ganz vage von den »molti quadri di Nostre donne ed altri ritratti di naturale«, erwähnt das Bildnis, das Giovanni da Castel Bolognese in Faenza besaß, und das seinen Schwiegervater vorstellte[13]), und den kreuztragenden Christus in San Rocco. Dann folgen zwei Bilder, die er später fortgelassen hat: das erste, das Altarbild in San Giovanni Crisostomo, das er dann seinem wahren Urheber, Sebastiano, zurückerstattet hat (»tengono tanto della maniera di Giorgione, ch' elle sono state alcuna volta, da chi non ha molta cognizione delle cose dell' arte, tenute per di mano di esso Giorgione«, V, 566); das zweite, der »Sturm« in der Scuola di San Marco, erscheint 1568 unter dem künstlerischen Besitz des Palma vecchio (V, 245). Endlich noch die ganz unbestimmten Bemerkungen über Arbeiten in Castelfranco und im Trevisanischen, über Bildnisse, über sein Schaffen für In- und Ausland: und das ist alles.

In der Neubearbeitung der Viten ist das Bild etwas reicher: immerhin aber ist es nur eine ganz kleine Zahl von Gemälden, die Vasari aufführt. Über die Fresken hat er ein wenig genauere Angaben;

---

12) Ed. Milanesi Bd. IV S. 91—100.

13) Leider ist der Name dieser Persönlichkeit nicht festzustellen. S. die deutsche Vasari-Ausgabe V, S. 62 Anm. 8.

er hebt einige Einzelheiten hervor, tadelt aber den künstlerischen Geist des Ganzen. Das Porträt in Faenza ist geblieben, auch der Christus in San Rocco, den er aber, in derselben Ausgabe von 1568, ganz ungescheut auch dem Tizian zuschreibt (»la qual figura, che hanno molti creduto sia di mano di Giorgione« VII, 437).

Von diesen Werken abgesehen, führt er nicht ein einziges derjenigen Bilder auf, die für uns Giorgiones künstlerische Persönlichkeit bedeuten. Dieser Umstand scheint im ersten Augenblick unerklärlich: er ist in Wahrheit leicht zu verstehen. Es gab, von den Fresken und dem San Rocco-Bilde abgesehen, nur ein Werk Giorgiones an öffentlicher Stelle: es war jenes durch Dokumente uns bekannte Gemälde im Dogenpalast; aber eben dieses scheint Vasari nie zu Gesicht bekommen zu haben. Das einzige große Altarbild von Giorgione hat Vasari nicht gesehen; er hat aber bestimmte Kunde von seiner Tätigkeit in Castelfranco gehabt.

Die überwiegende Mehrzahl der Bilder Giorgiones war für den Privatbesitz gemalt und fand sich in den Palästen des Adels; wir kennen sie aus den Notizen des Anonymus (Michiel), aber Vasari hat sie nie gesehen.

Dagegen führt er nun seinerseits Gemälde in Venedig und Florenz auf, die wir sonst nicht kennen. Drei besaß der Patriarch von Aquileja, Grimani[14]), einen David mit langem Haar, angeblich Giorgiones Selbstbildnis, einen Soldaten mit rotem Barett, einen Kinderkopf mit flaumigweichem Haar. Von diesen Bildern sagt der Anonymus kein Wort: sie sind also wohl erst später (zwischen 1542 und 1566?) in den Grimanischen Besitz gekommen. Keines derselben ist mit Gewißheit zu identifizieren: doch mag man sich von dem an dritter Stelle genannten an das Bildnis des Knaben mit der Hirtenflöte in Hampton-Court erinnern lassen.

Ferner nennt Vasari zwei Bildnisse, bei denen er ausdrücklich die Autopsie betont. Das Bildnis des Dogen Leonardo Loredano sah er bei einer Schaustellung am Himmelsfahrtstage, das Porträt der Catharina Cornaro im Besitz des Messer Giovan Cornaro. Giorgione kann beide Personen wohl gemalt haben; Loredano hat das Dogenamt 1501—1521 bekleidet, die Königin von Cypern starb 1510. Beide Bildnisse aber sind uns nicht bekannt.

Ferner kannte Vasari in Florenz ein Doppelbildnis, das Giovanni Borgherini[15]) als jungen Menschen nebst seinem Lehrer darstellte, im

[14]) Es läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob Vasari Marino oder Giovanni Grimani meint, die nacheinander das Patriarchat innehatten.

[15]) Ein Aufenthalt Borgherinis in Venedig wird dadurch wahrscheinlich gemacht, daß er in Donato Gianottis »libro de la republica di Venezia« (Rom 1540) eine der auftretenden Personen ist.

Besitz der Söhne Borgherinis; im Hause des Antonio de' Nobili das Porträt eines Hauptmannes aus Consalvo Ferrantes Gefolgschaft, gemalt, als der »Gran Capitano« nach Venedig kam, den Dogen Agostino Barbarigo zu besuchen, bei welcher Gelegenheit auch der Feldherr selbst Giorgione saß; dieses besonders herrliche Bild habe er dann mitgenommen[16]).

Auch von diesen Bildern ist uns keines bekannt; auffällig nur ist, daß der noch ganz junge und unbekannte Giorgione einen so ehrenvollen Porträtauftrag erhalten haben soll, und nicht etwa das damalige Haupt der Malerschule, Giovanni Bellini, oder der offizielle Maler der Signorie, Gentile. Ein Bildnis Consalvos ist in der Wiener Porträtsammlung zu finden[17]).

Endlich besaß Vasari selbst ein Porträt Giorgiones, in Öl; es stellte einen Fugger dar; da er es aber in seinem berühmten Buch mit Zeichnungen bewahrte, kann es nur von kleinerem Umfang gewesen sein und ist wohl eher als Skizze zu denken. Es mit dem Münchener Bilde (Nr. 1107) in Verbindung zu bringen, wie lange Zeit geschehen ist, liegt gar kein Anlaß vor; viel eher möchte man durch letzteres an die Beschreibung erinnert werden, die Vasari von dem Selbstbildnis des Palma entwirft (V, 246).

Zum Schluß die Anekdote von dem Wettstreit zwischen Giorgione und den Bildhauern, »zur Zeit, als Verrocchio an seinem Bronzepferd arbeitete«, — wobei man sich erinnern wird, daß der Maler bei Meister Andreas Tode etwa zehn Jahre zählte. Also aus diesem Anlaß malt er den nackten Mann, den er mittels geistvoller Spiegelungen von allen Seiten sehen läßt[18]). Die echte Künstleranekdote, wie sie zu allen Zeiten erzählt worden ist! Übrigens ist nicht Vasari ihr Erfinder; sie ist bereits in Paolo Pinos »Dialogo di pittura« (Venedig 1548) zu lesen, nur daß nach ihm kein Akt, sondern ein gewappneter Sankt Georg dargestellt war, und demzufolge das System der Spiegel etwas verschieden ist. Ein solches Bild ist natürlich nicht bekannt, wohl aber getreulich von allen Skribenten mitgeschleppt worden[19]).

Noch armseliger jedoch ist das rein Biographische. Diese wenigen Angaben selbst bedürfen einer kritischen Betrachtung. »Giorgione«'

---

[16]) Es ist mir nicht gelungen, irgendeinen Besuch Consalvo Ferrantes in Venedig nachzuweisen.

[17]) Die Kopie geht offenbar auf ein sehr schönes venezianisches Porträt in der Art Sebastianos zurück (s. Jahrbuch des A. H. Kaiserhauses XIX, 1898, S. 18).

[18]) Das hat dann Lomazzo in einem seiner Sonette behandelt; »Grotteschi«, Milano 1587, S. 97. Ein zweites, ebendort (S. 465) abgedrucktes Sonett, an dessen Schluß der Name Giorgiones vorkommt, bekennt Verf. nicht verstanden zu haben.

[19]) Nach Ridolfi, Meraviglie I, 88, besaßen die van Voert (Veerle) in Antwerpen ein ähnliches Stück: die Halbfigur eines nackten Mannes, der sich in einem Brustharnisch spiegelte.

heißt es, »wurde zu Castelfranco im Jahre 1478 geboren«; in der Ausgabe von 1568 kommt die Bemerkung hinzu: »als Giovan Mozenigo Doge war, der Bruder des Dogen Pietro«. Giovanni Mozenigo bekleidete 1478—1485 das Dukat, sein Bruder Pietro war 1474 Doge gewesen. Ich glaube, Vasaris Angabe wird ungefähr das Richtige treffen, obwohl man sich natürlich nicht unbedingt und wörtlich auf die Jahreszahl verlassen darf. Denn da er sich in bezug auf das Datum des Todesjahres irrt, das er auf 1511 angibt, während wir aus Dokumenten wissen, daß der Maler 1510 starb, so kann auch die erste Angabe unexakt sein. Immerhin werden die Jugendfreunde Giorgiones, die Vasari persönlich gut gekannt hat, Tizian und Sebastiano, ihm ungefähr das Richtige hierüber mitgeteilt haben.

Wir lesen weiter, »er sei von ganz niederer Herkunft gewesen« und habe wegen seiner Gestalt und seiner hohen geistigen Gaben im Laufe der Jahre den Namen Giorgione erhalten. Es ist bereits oben bemerkt worden, daß in den wenigen Dokumenten, die wir besitzen, der Maler nur »Zorzi« oder »Zorzo« da Castelfranco genannt wird, daß dieselbe Namensform sich bei dem fast gleichzeitigen Anonymus findet[20]). Der Name »Giorgione« findet sich zuerst in der Schreibung »Georgione« bei Pino in dem schon erwähnten »Dialogo di Pittura« (1548); er hat dann durch Vasari allgemeine Gültigkeit erlangt.

Wir müssen nun auf Grund der Dokumente sagen, daß uns der Familienname des Malers nicht bekannt ist. Vermuten aber läßt sich, daß Vasaris Erklärung des Namens ein Irrtum ist, wenn wir finden, daß im Jahre 1460 ein »Johannes dictus Zorzonus de Vitellaco« als in Castelfranco ansässig aufgeführt wird[21]). Der Beiname ist demnach dem Maler wahrscheinlich von einem Vorfahren, Großvater oder Vater, überkommen. Spätere machen aus dem Namen gleich ein Stückchen eines Romanes: »il vient de ce qu'il était fanfaron, se disant de noble origine, quoiqu' il fût de basse naissance« (d'Argenville).

Bemerkt sei beiläufig, daß man den Namen Giorgione gelegentlich als Vornamen findet; ein Giorgione Cornaro fiel 1571 bei Lepanto[22]).

Über seinen Lehrer hat Vasari in der zweiten Ausgabe keine präzise Angabe (»fu allevato in Vinezia«), während er in der ersten ihn bei den Bellini lernen läßt (»nello stare co' Bellini in Venezia«). Doch

---

[20]) Castiglione im ersten Buch des Cortigiano (erste Ausgabe 1528) spricht ebenfalls von »Georgio da Castelfranco«. Es ist bemerkenswert, daß schon zu so früher Zeit der Künstler mit Leonardo, Mantegna, Raphael und Michelangelo zusammengestellt wird, und zwar außerhalb von Venedig.

[21]) Vgl. meinen Aufsatz im Nuovo Archivio Veneto, t. VII, parte II (1894).

[22]) Er wird wiederholt in den Briefen des urbinatischen Gesandten Agatone genannt; ebenso bei Sansovino, Venetia città nobilissima, 1663, S. 149.

sagt er am Schluß der Biographie der Bellini, wenn auch etwas unbestimmt (»dicesi«), er habe bei jenen die Elemente der Kunst erlernt. Dafür hat er jetzt die überraschende Notiz, daß der Anblick einiger Werke Leonardos ihn sein Kolorit gelehrt habe. Man muß hierzu bemerken, daß diese ganz chauvinistische Bemerkung für den späten Vasari höchst charakteristisch ist: erst in der Neuauflage seines Buchs tritt die Tendenz hervor, alles Gute, das in Italien künstlerisch geleistet worden, mit Toskana in direkten Zusammenhang zu bringen[23]).

Nun ist ja Leonardo tatsächlich vorübergehend in Venedig gewesen, als Giorgione etwa zwanzig bis zweiundzwanzig Jahre alt war. Es war zu Anfang des Jahres 1500, damals, als er aus Mailand fortgegangen war. Sollen wir aber wirklich glauben, daß er Bilder mit sich gehabt hat? Nur von einem Werk wissen wir Positives: Isabella von Estes Porträt, ein Karton. Im venezianischen Privatbesitz, soweit wir ihn aus dem Anonymus kennen, befand sich nur ein kleines Madonnenbild von ihm: es erscheint bei dem venezianischen Autor in einer der späteren Eintragungen (1543) und mag erst damals nach Venedig gekommen sein[24]). Doch wer würde bei einer Betrachtung Giorgionesschen Kolorits sich je an Leonardo erinnert fühlen? Wir müssen also die Behauptung Vasari, dem pragmatischen Schriftsteller, und seiner Theorie von der Allmacht der Florentiner Kunst auf die Rechnung setzen.

Noch finden wir die Angabe, daß Giorgione 1511 gestorben sei, die, wie wir gesehen, falsch ist, und daß die Pest, die er sich bei seiner Geliebten geholt, die Ursache seines Todes gewesen. Letztere Angabe ist zum Teil als richtig erwiesen; ob es der Roman, der sich daran knüpft, gleichfalls ist, wissen wir nicht. Die eingestreuten Bemerkungen Vasaris über Giorgiones Neigung zu den Frauen und über sein musikalisches Talent ist man geneigt zu glauben: seine Kunst läßt auf das eine, wie das andere schließen.

Die Biographie von Ridolfi.

Ungleich reicher ist, was der »venezianische Vasari« Ridolfi uns zu berichten weiß. Doch wird man ihm gewiß nicht folgen, ohne jede seiner Angaben gewissenhafter Nachprüfung zu unterziehen. Denn ein Autor, der um mehr als hundertdreißig Jahre nach dem Tode des Mannes, von dem er erzählt, geschrieben hat, muß sich ein Kreuzverhör gefallen lassen, ehe man seinen Angaben Glauben zu schenken berechtigt ist.

Er hat den Vasarischen Text zum großen Teil (besonders gegen den Schluß hin) aufgenommen. An rein Biographischem ist auch er

---

[23]) Dagegen sprachen sich Morelli aus (l. c. S. 277) und Burckhardt, Beiträge S. 412, dafür Crowe und Cavalcaselle (l. c. S. 177/8) und Müntz, Hist. de l'art III, S. 599.

[24]) Notizie d' opere S. 225.

natürlich arm; wichtig ist hier, daß er zuerst die Fabel von Giorgiones Herkunft aus dem Hause Barbarella in Castelfranco in die Literatur eingeführt hat, die dann stets als Tatsache genommen worden und auch jetzt noch in Galeriekatalogen und Handbüchern der Kunstgeschichte zu finden ist. Daneben verzeichnet er doch die Tradition, daß Giorgione aus einer Familie in Vedelago im Trevisanischen entstammt gewesen sei, die durch ein oben angeführtes Dokument eine gewisse Stütze erhält. Neu ist, in biographischer Rücksicht, die Erzählung von des Künstlers Ende, die er — mit aller Reserve — mitteilt und die nicht verfehlt hat, die Romantischen von Giorgiones späteren Biographen zu entzücken; es ist die Geschichte von dem Raub seiner Geliebten durch seinen Schüler Pietro Luzzo, genannt Zarato (Morto da Feltre), der ihm das Herz bricht.

Um so reicher ist nun das Bild von der künstlerischen Tätigkeit Giorgiones, das er vor uns entrollt. Er als der erste führt sein Hauptwerk in die Literatur ein, das Altarbild in Castelfranco; er kennt den Besteller: Tuzio Costanzo. Er kennt die Schätze des venezianischen Privatbesitzes, darunter die Venus in Casa Marcello. Einen breiteren Raum nehmen die Beschreibungen der großen Fassadendekorationen ein; und wir sind ihm dankbar, daß er uns wenigstens von den darauf dargestellten Gegenständen einiges mitgeteilt hat. Nach Ridolfi hätte Giorgione mit der Dekoration seines Hauses am Campo San Silvestro begonnen; noch gegenwärtig sieht man an dem Hause, das er wohl meint[25]), ein paar dürftige Farbflecken, die sich aber nicht mehr zum geschlossenen Bilde zusammenfügen[26]).

Es würde zu weit führen, sollte an dieser Stelle ein jedes Bild, das Ridolfi erwähnt, besprochen werden. Manche Bilder sind evident spätere Machwerke — der Katzenkastrator z. B. —, andere erwecken in der Beschreibung Vorstellungen von giorgionesken Bildern, ohne daß man in der Lage ist, die Originale selbst nachprüfen zu können. Mehreres läßt sich als mißverständliche Attribution erweisen: so der tote Christus mit Engeln im Monte di Pietà zu Treviso, seit Ridolfi und auf sein Zeugnis in der gesamten Literatur bis zu Crowe und Cavalcaselle als Hauptwerk aufgeführt, in Wahrheit die Arbeit eines grobknochigen Trevisaners oder Friulaners vom Schlage des Beccaruzzi; so der s. g. Bravo — Plotius von Claudius angefallen —, jetzt der Wiener Galerie gehörig, ein Werk des Cariani; das Parisurteil in kleinen Figuren, von dem wir

---

[25]) Man vgl. darüber den Aufsatz von Urbani de Gheltof, La Casa di Giorgione, Bullettino delle Arti, Industrie e Curiosità Veneziane a. II n. 2 (1878).

[26]) So schrieb ich auf Grund früher gesammelter Notizen. Bei meinem letzten Aufenthalt in Venedig vermochte ich auch diese dürftigen Reste nicht mehr zu entdecken.

mehrere Wiederholungen kennen[27]), und das dem giorgionesken Domenico Campagnola am nächsten steht; das »Urteil Salomos«, damals den Grimani di Sant' Ermagora gehörig, wohl von Sebastiano; eine Frau in Zigeunertracht, die die Hand auf ein mit verschiedenen Zeichen geschmücktes Buch stützt, wiederum in einigen Exemplaren bekannt, eine Arbeit des jungen Tizians.

Diese Irrtümer Ridolfis, die wir nachweisen können, müssen uns vorsichtig gegen ihn machen, wo wir ihn zu kontrollieren nicht in der Lage sind. Vor allem die Liste von Bildern mit ovidischen Gegenständen erscheint uns zu reich, obwohl ein uns erhaltenes echtes Stück — Apoll und Daphne in der Seminargalerie — dabei ist; und die Fabel der Psyche scheint er nur anzuführen, um sein gefälliges Erzählertalent an diesem Gegenstand zu erweisen.

Der Anonymus des Morelli.

Dafür besitzen wir an dem Verfasser der schmucklos geschriebenen Aufzeichnungen über den Kunstbesitz einiger oberitalienischer Städte, vorzüglich aber die in den Palästen Venedigs aufgehäuften Schätze einen Quellenschriftsteller allerersten Ranges. Marc' Antonio Michiel hat uns die sehr knappen Beschreibungen von fünfzehn Werken Giorgiones hinterlassen, die aber zur Identifizierung völlig ausreichen, da sie sehr präzis gehalten sind und den Vorzug haben, das Wesentliche zu betonen. Mehrere der Bilder, die er beschreibt, sind uns erhalten; es sind alles anerkannte Schöpfungen des Meisters: dieses stärkt die Autorität des Mannes, der ein jüngerer Zeitgenosse Giorgiones gewesen ist[28]) und offenbar ein ebenso großer Kunstfreund, wie Kunstkenner, zwei Dinge, die gewiß schon zu jener Zeit nicht notwendig in derselben Person vereinigt waren. Seine Bemerkungen über die von anderen Künstlern vollendeten Bilder haben deshalb für uns autoritative Bedeutung.

Hervorzuheben ist, wie doch auch seine Liste Giorgionescher Bilder klein ist; das läßt den Rückschluß zu, daß es eben tatsächlich niemals viele Bilder von ihm gegeben hat.

Der Anonymus wurde, wie bekannt, erst im Jahre 1800 an die Öffentlichkeit gebracht; die älteren Autoren haben ihn also nicht benutzen können. Sie haben ausnahmslos ohne Kritik Vasari und Ridolfi ausgeschrieben, und ihre, wie der Späteren Angaben mögen höchstens für die Geschichte des einen oder anderen Gemäldes ein Interesse haben. Die venezianischen Guiden endlich wiederholen sich alle in ihren Angaben,

---

[27]) Larpent, Le jugement de Paris attribué au Giorgione, Christiania 1885.

[28]) Marc' Antonio Michiel, den Cicogna fast sicher als den Verfasser der »Notizia« erwiesen hat, war ca. 1486 geboren.

die auf Sansovino und Boschini zurückgehen; sie sind durchgängig ohne Wert.

II. Giorgiones Bilder.

Es ist unsere Absicht im folgenden erst diejenigen Bilder zusammenzustellen und mit einigen charakterisierenden Worten zu begleiten, die nach langjähriger Vertrautheit und wiederholter Prüfung als Originalwerke Giorgiones (oder Kopien von solchen) erscheinen. Wir befolgen dabei die chronologische Anordnung.

I./II. Die »Prüfung des Moses« und das »Urteil Salomos« in den Uffizien. Die Bilder finden sich 1692 in dem Inventare des Schlosses Imperiale (bei Florenz) genau beschrieben; der Künstlername war damals nicht bekannt (»di maniera antica di mano di . . . .«)[29]. Sie hingen von einander getrennt, beide jedoch im Appartement der Gran Duchessa Vittoria. Doch scheinen sie weder (woran man denken könnte) aus der urbinatischen Erbschaft, noch aus der Sammlung namentlich venezianischer Bilder des Kardinals Leopoldo de' Medici herzustammen, da sie in den betreffenden Inventaren nicht beschrieben sind. 1792 aus Imperiale in die Uffizien gebracht.

Neuerdings sind im Cicerone Zweifel über die Autorschaft geäußert worden; sie seien »ferraresisch«. Hierin liegt die gewiß richtige Beobachtung, daß einige Maler dieser Schule, u. a. Garofalo und Dosso, sich Bilder Giorgiones sehr genau angesehen und in Einzelheiten nachgeahmt haben.

Diese Bilder sind unzweifelhaft Gegenstücke; die Form der Holztafel, die an den Seiten etwas gewölbt ist, beweist es ebenso, wie die Übereinstimmung der Maße. Sie sind aber auch als Gegenstücke komponiert. Hier wie dort befindet sich an den Bildrand gerückt ein Thron. Auch farbig sollten sie sich kontrastisch ergänzen.

Der Eindruck der Bilder wird durch eine grobe Restauration geschädigt, die bei dem »Urteil Salomos« stärker bemerkbar ist, als bei dem anderen: daher denn die Vermutung ausgesprochen wurde, nur das eine sei Original, das andere Werkstattbild. Der Restaurator hat in ganz sinnloser Weise vorzüglich die Falten mit einer dunklen Sepiafarbe, die etwas lackartig aussieht, überschmiert und ihnen jede Weichheit benommen; er hat aber auch viele der Köpfe angetastet und zu lächerlichen Karrikaturen umgewandelt (z. B. im Mosesbild die äußerste Figur rechter Hand und die zwei Gestalten, die den Greisen einfassen, der

---

[29]) Florentiner Staatsarchiv, Guardaroba Fa. 995 c. 3^b und c. 33. In einem anderen Inventar desselben Schlosses, aus dem 17. Jahrhundert, sind die Bilder als Werke Bellinis aufgeführt. S. Arte e Storia II, 1883, S. 229.

hinter Pharaos Thron steht; die Mehrzahl der Figuren auf dem »Urteil Salomos«).

Dagegen sind auf beiden Bildern die Hintergründe völlig intakt. Sie verraten ein bemerkenswertes Naturstudium, das liebevoll — und mit viel stärkerer Einzelbeobachtung, als man es bei irgendeinem Venezianer bis zu der Zeit findet — auf die Art der Bäume, das Holz ihres Stammes, ihren Wuchs, ihr Laub eingeht (man beachte den Stamm des über dem Greisen an Pharaos Thron aufragenden Baumes, an dem sich die Rinde stellenweise abschält). Das Laub ist mit sehr feinem, spitzem Pinsel tüpfelnd aufgetragen. Die Hintergrundfiguren werden auf dem Landschaftsgrund leicht mit Sepia konturiert und mit aufgehöhten Lichtern hingesetzt: dies Verfahren ist echt giorgionesk und auf mehreren seiner Bilder wieder zu beobachten.

Die Komposition ist bei allem Reichtum jugendlich-ungewandt. Die Figuren sollen möglichst verschiedene Typen repräsentieren; in Aussehen und Tracht weichen sie voneinander ab. Man bemerkt Orientalen neben Männern im venezianischen Zeitkostüm; einige sehen wie deutsche Kaufleute aus: sie erinnern direkt an gezeichnete und gemalte Köpfe von Dürer (z. B. das Bildnis in Hamptoncourt von 1506 und Köpfe auf dem Rosenkranzfest). Sie begleiten das Geschehnis mit sehr primitiven Gesten des Erstaunens. Auch die Gruppierung ist diffus und so ungeschickt, wie nur möglich. Jede Figur scheint für sich gestellt; höchstens zwei sind als Gruppe zusammengefaßt. Am unglücklichsten ist der Henker mit dem Kinde ausgefallen, das er am steifen Arm in der Luft zappeln läßt.

Das Mosesbild ist in mancher Rücksicht dem Urteil Salomos überlegen: man darf vermuten, es sei als zweites entstanden, wobei dann der Künstler die eben gewonnene Erfahrung sich schon zunutze machen konnte.

Gesetzt den Fall, wir wüßten nichts über diese Bilder, so müßten wir sie ohne Zweifel als Arbeiten eines begabten Anfängers beanspruchen. Er erstickt noch in der Fülle dessen, was er wiedergeben will. Große Schwäche der Komposition im Ganzen neben eminenter Einzelbeobachtung.

Man würde weder bei Bellini, noch Carpaccio die unmittelbaren Parallelen finden. Jener ist in den Bildern, die man zum Vergleich heranziehen könnte, — der »Madonna am See« in den Uffizien und den fünf Allegorien der Akademie — seiner Kräfte völlig Herr; jene Bilder sind Meisterwerke der Komposition. Das landschaftliche Empfinden ist bei ihm völlig verschieden; er geht auf Beobachten und Festhalten einer Naturstimmung — besonders Sonnenuntergang — aus, hält sich aber nicht bei den Einzelheiten auf. Das gleiche gilt, wenn auch mit Varianten, von Carpaccio; bei ihm tritt das landschaftliche Detail, das

er wohl treu beobachtet, nicht so stark — man möchte sagen fast gleichwertig — hervor. Zudem bevorzugt er ganz auffällig die Architekturgründe; sein silbriges Kolorit ist von der Farbengebung unserer zwei Bilder bemerkenswert verschieden.

Auch würden diese beiden zu jener Zeit, in der die Bilder entstanden sein müssen — 1495—1500 etwa —, nicht so auffallende Ungewandtheiten sich haben zuschulden kommen lassen.

Der älteren Schülergeneration Bellinis wird niemand ernsthaft sie zuschreiben wollen; von den jüngeren kommt eben nur Giorgione darum in Betracht, weil sich zu seinen Bildern vielfache Beziehungen nachweisen lassen. Wir nennen außer der Behandlung der Landschaft und der Staffagefiguren darin: den mehrfach genannten Greis am Thron Pharaos, der zu dem Alten mit der Tafel auf den drei »Geometern« in Wien in auffälligster Beziehung steht; die physiognomische Verwandtschaft des älteren der zwei Jünglinge mit den Schalen zu dem »Christus« — Loschi (Gardner) ist offenbar, während sein jüngerer Gefährte geradezu das einzige Beweisstück für die Echtheit des Porträts der Berliner Galerie ist. Wäre letzteres ein wenig mehr nach links herüber ins Profil gerückt, so würde die Ähnlichkeit jedem sogleich in die Augen springen. Man beachte ferner die Standmotive, wie mehrfach sich die Figuren halb auf den Fußspitzen erheben; auch dieses ist giorgionesk: so balanziert der »Jüngling« des Giovanellibildes, so steht der eine Hirt auf der »Geburt des Paris«; und in dieser Stellung macht der eine Geometer im Schreiten Halt.

Wer sich nun den Unterschied zwischen der Unerfahrenheit eines Begabten und der Unfähigkeit eines talentlosen Nachahmers greifbar veranschaulichen will, der vergleiche mit diesen die zwei Bilder mit Szenen aus der Kindheitsgeschichte des Paris, die kürzlich auftauchten und jetzt Sir Martin Conway in London gehören (Anfang des 19. Jahrhunderts in der Galeria Albarelli in Verona[30]). Es sind wahre Musterkarten giorgionesker Motive; doch nicht eines ist unmittelbar in der Natur erschaut und überzeugend wiedergegeben. Es verlohnt nicht, bei dieser Talentlosigkeit zu verweilen.

II. Bildnis eines Jünglings in Berlin. Bis 1892 im Besitz von Jean Paul Richter. Das früheste uns bekannte Porträt von Giorgione. In der Auffassung von den älteren Bildnissen der venezianischen Schule (Antonello, Bellini) fundamental verschieden. Das Abschneiden etwa in Höhe des Ellenbogen durch eine Balustrade entspricht noch dem

[30]) Zuerst publiziert durch Herbert Cook im Burlington Magazine No. XX, Vol. VI, Nov. 1904, S. 156; ferner in seinem Buch und in der Monographie von Monneret de Villard. Mir nur durch diese Reproduktionen bekannt.

früheren Geschmack; neu ist der Versuch (der noch mißglückt ist), durch das Motiv der vorn aufgelegten Hand Abstand und Tiefe zu gewinnen. Dieses Motiv macht Schule; es kehrt auf venezianischen Bildern der nächsten Zeit immer wieder. Dieses Zusammentreffen von Altem und Neuem läßt auf einen jungen Meister schließen; die Farbengebung in ihren äußerst gewählten Nuancen führt ebenso zu Giorgione, wie die formale Beziehung zu dem Jüngling des »Moseswunders«. Das Zeichen auf der Brüstung ist unerklärt.

Völlig identisch mit diesem Porträt ist ein zweites Jünglingsbildnis in der Braunschweiger Galerie (Nr. 452), das mit Giorgione schon einmal in Zusammenhang gebracht worden ist[31]. Da dieses aber durch Restaurationen so verdorben ist, daß nur noch die Konturen (die mit dem Berliner Bild sozusagen kongruent sind) seinen früheren Wert zu erkennen geben, so muß man diese Ruine beiseitelassen.

III. Der »Kreuztragende Christus«, früher im Palazzo Loschi in Vicenza, seit einigen Jahren im Besitz von Mrs. Gardner in Boston. Er steht etwa in der Mitte zwischen den Jünglingsfiguren des Mosesbildes und dem Berliner Bildnis. Mit großer Sorgfalt ausgeführt, ganz im Sinne der durch Antonello beeinflußten venezianischen Feinmalerei; so ist die Träne, die langsam die Backe herabrinnt, in jener miniaturglatten Weise vollendet, die man bei Solario kennt. Möglich ist, daß ein mehr altertümlicher Typus als Vorlage gedient hat, den andere Exemplare (in der Sammlung Lanckoronski in Wien und in Rovigo) vertreten. Der Hauptunterschied liegt darin, daß bei Giorgione der Christus mit weiter geöffnetem Auge aus dem Bild herausschaut, ganz in derselben Art wie bei dem Berliner Bildnis; auch die nicht ganz naturalistische Bildung des oberen Lides korrespondiert hier und dort. Giorgionesk ist ferner, wie sich die Profillinie gegen das dunkle Haar absetzt: man beobachtet dies noch an dem jungen Weib der »Familie«.

Auf dem Bostoner Exemplar ist zur rechten Seite ein breites Stück an die Tafel angesetzt, wodurch das Kreuz zu ungefüge wirkt. Im ursprünglichen Zustand durchschnitt der Rand die linke Schulter etwa in der Mitte.

Das Exemplar, das von dem Venezianer Mario de' Maria in die Sammlung des Grafen Lanckoronski in Wien kam, ist offenkundig schwächer[32]; man vergleiche nur die Bildung der Locken auf beiden Bildern.

IV. Die »Geburt des Paris«. Im Jahre 1525 vom Anonymus in der Sammlung des Taddeo Contarini aufgeführt. Später (im 17. Jahr-

[31]) Von Passavant. S. Raphael, französ. Ausgabe, II, S. 369.

[32]) Venturi gibt dagegen dem letzteren Bild den Vorzug (S. Archivio stor. dell' arte VI, S. 412).

hundert) im Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm; gestochen von Th. van Kessel. Seither verschollen; die Gruppe der Hirten in einer sehr mittelmäßigen Kopie in der Galerie in Budapest erhalten, die jedoch in Einzelheiten (der Hirt mit dem Stab als gereifter, bärtiger Mann) vom Stich abweicht und zu einer gewissen Vorsicht diesem gegenüber mahnt.

V. Die »Familie des Giorgione«; vom Anonymus im Hause des Gabriel Vendramin gesehen und als »Landschaft mit dem Ungewitter, der Zigeunerin und dem Soldaten« bezeichnet. Dann in der Galerie Manfrin (Katalog von Nicoletti 1872, Nr. 41); jetzt Galerie Giovanelli.

VI. Die »drei Philosophen«; vom Anonymus gleichfalls bei Taddeo Contarino beschrieben. Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in die Wiener Galerie gelangt.

Wir fassen diese drei Bilder zusammen, da über ihre etwa gleichzeitige Entstehung ein Zweifel nicht bestehen kann. Besonders die »Geburt des Paris« und die »Familie« stehen sich nahe; die »Philosophen« mögen etwas (doch nur um weniges) später entstanden sein. Von der »Geburt des Paris« sagt der Anonymus ausdrücklich: »fu delle sue prime opere«[33]. Da er mit solchen Bemerkungen äußerst sparsam ist, und da er, wie wir wissen, das Bild in Händen des ursprünglichen Besitzers sah, so hat seine Ansicht vollwichtige Bedeutung für uns, zumal die stilkritische Untersuchung zu dem gleichen Resultat führen muß. Wir setzen alle drei Bilder in die ersten Jahre des sechzehnten Jahrhunderts, etwa 1500—1504 (als äußerste Grenze).

Die »Geburt des Paris« und die »Familie« sind kompositionell eng verwandt: hier wie dort sind die Figuren an die Seiten gerückt; die Mitte wird durch einen in den Vordergrund einschneidenden, bedeutenden Landschaftsausblick eingenommen. Bei der »Familie« werden die Figuren noch mehr zu einem Akzessorium der Landschaft, welche wie die unmittelbare Veranlassung, als das Moment, das die künstlerische Phantasie entfesselte, erscheint. Sehr richtig setzt daher der Anonymus in seinen Beschreibungen »il paese« voran. Bei den »drei Philosophen« hingegen tritt die Landschaft ein wenig mehr zurück, was der Anonymus wiederum andeutet.

Auffallend ähnlich sind die Gestalten des vorderen Hirten und des Soldaten; sie stützen sich in derselben Weise auf den Stab, der locker in der Hand liegt, um den der Daumen herumgreift, und an dem der Zeigefinger ausgestreckt entlangliegt. Ähnlich ruht, doch noch loser, der Fahnenstock in der Hand des heil. Liberale; man muß auch hier an-

33) Dem entspricht auch die von mir auf diese Komposition bezogene Bemerkung in dem Brief des Albano an Isabella d'Este: »qual per la information ho auta non è molto perfecta.« Auch das kann man doch wohl nur auf das Jugendwerk deuten.

nehmen, daß der Stab sich an die Schulter lehnt (vgl. im Gegensatz dazu etwa, wie Mantegnas heil. Georg den Lanzenschaft fest anpackt).

Daß die »drei Philosophen« in diese frühe Zeit gehören und nicht in Giorgiones letzte Periode, wie man geneigt sein kann anzunehmen, weil das Bild nach dem Zeugnis des Anonymus von Sebastiano vollendet wurde, beweist die schon aufgeführte Beziehung zu den Frühwerken der Uffizien und vorzüglich die Behandlung der Landschaft: es ist hier die gleiche, sehr sorgfältige, fast etwas ängstliche Technik zu beobachten, wie auf den bisher genannten Bildern, die Giorgione später gegen eine größere Freiheit der Mache vertauscht.

Die Landschaft ist vielleicht am großartigsten durch den Stimmungsinhalt bei der »Familie«: ein dräuendes Wetter zieht über das ruhige Stadtbild hin, ein Blitz flammt auf. Man ist nur allzusehr geneigt, in dem, was den Künstler als malerisches Motiv impressioniert haben mag, den Reflex eines seelischen Erlebnisses zu erblicken, das zwischen den beiden Trägern der Handlung sich abspielt.

Die Qualitäten der Landschaft sind bei der »Geburt des Paris« dem Stich nicht zu entnehmen: sie wird sich aber gewiß im heiteren Morgensonnenlicht ausgebreitet haben. Prachtvoll auf dem »Philosophen«-Bild das Geäste des kahlen Baumes, das Gegengewicht gegen die schwere Masse des Felsens zur Linken. Etwas von solchem Geästel auch auf dem Paris-Bild oberhalb der Hirtengruppe.

Man beachte endlich bei dem jüngeren Orientalen des Wiener Bildes die Handform mit dem stark abgespreizten, im Mittelglied umgeknickten kleinen Finger. Dies ist altertümlich, bellinesk: man findet es noch bei der »Madonna von Castelfranco«, während es später völlig bei Giorgione verschwindet.

VII. Die »Madonna von Castelfranco«. Zunächst müssen ein paar historische Bemerkungen über dieses Bild vorausgeschickt werden. Es wurde im Auftrage der namhaftesten Persönlichkeit in Giorgiones Vaterstadt gemalt, des Condottiere Tuzio Costanzo; das wußte bereits Ridolfi, der auch die Anekdote (eine echte Custodengeschichte) verbreitet, in der Figur des Liberale habe Giorgione sich selbst, in der Figur des h. Franz aber seinen Bruder porträtiert. Dieser Mann, der als der beste Ritter seiner Zeit im Turnier galt, verlor seinen zweitgeborenen Sohn Matteo — »formoso di volto e di singolar presenza« nennt ihn Sansovino —, der im Krieg in Casentino erkrankte, im Jahre 1504. Der Leichnam des jungen Kriegers wurde von Ravenna, wo er gestorben war, nach Castelfranco überführt und in der Parochialkirche vor dem Sankt-Georgs-Altar beigesetzt, »dove«, sagt der Chronist Nadal Melchiori, der seine Chronik

während der Jahre 1724—1738 verfaßte[34]), »nel suo sepolcro marmoreo si vede il medesimo Mattheo scolpito in habito di guerriero con la seguente inscrizione: Mattheo Constantio Cyprio egregia corporis forma insigni animi virtute immatura morte sublato ob bene gestam militiam Tutius pater Mutii filius carissimo filio pientissime posuit. MDIV Mensis Augusti.« Dieser Grabstein ist jetzt außerhalb der Kirche in die Stadtmauer eingelassen.

Die von Tuzio Costanzo gegründete Kapelle von Sankt Georg war die erste beim Eingang in die Kirche. Außer dem Altarbild von Giorgione war sie mit Fresken geschmückt, die derselbe Chronist folgendermaßen beschreibt: »Evvi pure la detta Cappella dipinta a fresco, nel mezzo della quale apparisce il Redentore in atto di benedire, et simboleggiati in quattro altri tondi li Evangelisti, con arabeschi al d' intorno ad uso di que' tempi, che dicessi il tutto esser di mano dello stesso Giorgione.« Dieser Freskenschmuck ist mit der Kapelle bei dem Neubau der Kirche — die Grundsteinlegung fand am 1. Oktober 1723 statt — untergegangen. Das Altarbild Giorgiones kam auf Umwegen in den Chor, wo es, hoch aufgehängt, der genaueren Untersuchung entzogen ist.

Schon damals hatte es Restaurationen erfahren. Der letzte Nachkomme des Stifters der Kapelle, ebenfalls Tuzio Costanzo geheißen, mit dem 1678 die Familie ausstarb, hatte vier Jahre vor seinem Tode das besonders im unteren Teile stark beschädigte Altarbild den Händen des Pietro della Vecchia und des Melchiore Melchiori, Vaters des Chronisten, anvertraut, die es herrichteten, ohne selbst Farben anzuwenden. Bereits 1731 aber war es in viel schlimmerem Zustande, als zuvor, und wurde von dem Venezianer Medi restauriert, der aber den St. Georg und die Landschaft linker Hand übermalte. Seither ist es angeblich noch weitere fünf Male restauriert worden, das letzte Mal 1851/2 durch Paolo Fabbris, der nach Selvaticos Gutachten alle neueren Übermalungen entfernt und nur die fehlenden Stücke ergänzt hat[35]).

Die Entstehungszeit ist nun durch das Todesjahr des jungen Costanzo nicht unbedingt sichergestellt. Denn es wird uns schwer, anzunehmen, es sei erst nach dem August des Jahres 1504 in Auftrag gegeben worden, weil es in seinen Formen so sehr viele Beziehungen zu den Jugendwerken verrät; mehr aber, weil wir uns nicht vorzustellen vermögen, daß auch eine außerordentliche Entwicklung sich so rapide vollzieht, als sie sonst

---

[34]) Ich benutzte diese in der modernen, diplomatisch getreuen Abschrift, welche im Stadthaus in Castelfranco bewahrt ist. Der folgende Passus auch abgedruckt in Arte e Storia, XX, 1901, S. 13.

[35]) F. Fapanni, Della Madonna di Giorgione in S. Liberale di Castelfranco e de' suoi ristauri. Bullettino di Arti, Industrie e Curiosità Veneziane a. II (1879) S. 51 ff.

in knapp sechs Jahren Giorgione erlebt hätte. Man vergegenwärtige sich den Abstand von diesem Altarbild bis zur Venus, bis zum »Sturm«! Ein Mann von der sozialen Stellung Tuzio Costanzos hat gewiß nicht auf einen besonderen Anlaß gewartet, um seine Kapelle auszuschmücken; der Auftrag kann sehr wohl vor das Jahr 1504 fallen: wir glauben in der Tat, er sei um etwa zwei, wenn nicht mehr Jahre früher erfolgt.

In dem äußeren Schema der Komposition schloß sich Giorgione hier an das Altarbild Bellinis mit dem Dogen Barbarigo von 1488 in Murano an.

Der Tempelbau, den die Meister dieser Schule sonst stets um die Madonna und die Heiligen aufrichteten, ist verschwunden: nur der marmorierte Fußboden und der rote Stoffvorhang, welcher Vordergrund vom Hintergrund (ohne Vermittlung eines mittleren Terrains) scheidet, erinnern an den heiligen Bezirk. Der Thron steht frei gegen Landschaft und Himmel. Völlig neu ist die Höhe des Throns. Bei Bellini und seiner Gefolgschaft ist Maria stets nur mäßig erhöht, so daß der Scheitelpunkt der Heiligen etwa in der Linie ihrer Hüften liegt. Es ist mir nur eine Ausnahme gegenwärtig, wo der Thron zwar nicht eine so außerordentliche Höhe erreicht, wie auf dem Bild von Castelfranco, wohl aber weit über das übliche sich erhebt; ich meine das Bild des Cristoforo Caselli in der Galerie in Parma, jenes Cristoforo da Parma, der unter Bellini an den Bildern des Dogenpalastes mitgearbeitet und eben jenes Bild, wahrscheinlich in Venedig, 1496—1498 für seine Vaterstadt ausgeführt hat. Auch in der Dekoration des Thrones mit dem Stoff hinter der Madonna und dem herunterhängenden Teppich bestehen vage Beziehungen.

Alles erinnert in diesem Bild an die Jugendwerke: so der schmale, länglich-ovale Gesichtstypus der Maria an die Frau der »Familie«, Sankt Franziskus etwas an den jüngeren der »Philosophen«. Die Landschaft ist zwar anders komponiert, wie auf den bisher besprochenen Bildern, weil die Aufgabe ein anderes Vorgehen erheischte; aber ihre Elemente sind mit den Frühbildern eng verbunden. Die romantische Belebung durch Ritterfiguren, die von nun an das Lieblingsmotiv der venezianischen Maler wird, ist bereits auf dem Mosesbild der Uffizien angewandt. Das Kind endlich ist noch fast so schwach gezeichnet, wie diejenigen auf den Uffizienbildern; eine Beobachtung, die einmal mehr bestätigt, wie schwer auch die begabtesten Künstler den Kindeskörper beherrschen lernen.

Neu und eigenartig ist endlich das Arrangement des Gewandes um Mariens Oberleib. Das weiße Tuch liegt locker auf dem Haupt; es fällt so, daß das Oval ihres Kopfes und die schöne Halslinie zu den Schultern hin klar sich zeichnet. Das schlichte Gewand läßt in rundlichem Aus-

schnitt den Brustansatz offen und fällt in einfachen Falten hemdartig zur Taille. Hiermit möge man die entsprechende Anordnung auf allen Bildern Bellinis vergleichen: bei ihm ist fast stets außer dem weißen Kopftuch noch der Mantelzipfel über den Kopf gezogen, woraus sich viel kompliziertere Motive ergeben; auf keinem seiner Bilder sieht man mehr, als ein Stück des Halses, niemals dessen volle Bildung und den Übergang in die Horizontale der Schulterlinien.

Wohl aber werden wir das Gleiche sofort bei Giorgiones nächstem Bilde wiederfinden.

VIII. Stehende Judith, in ganzer Figur. Im achtzehnten Jahrhundert durch Mr. Forest nach Frankreich gebracht, von diesem an Bertin, dann an Crozat verkauft. Gestochen als Raphael im »Cabinet Crozat« (Recueil d'estampes d'après les tableaux etc. Paris 1742 in fol. t. II). Später nach Petersburg verkauft, jetzt in der Ermitage; dort als Moretto. Zuerst von Daniel Penther in Wien auf Giorgione bestimmt, dessen Attribution Morelli angenommen hat.

Entgegen der Meinung solcher kompetenten Beurteiler, die, wie von Tschudi und Hark[36]), das Original gesehen haben, bin ich mit Berenson der Ansicht — die nur auf dem Studium der Braunschen Photographie beruht —, daß es die Kopie eines echten Bildes ist. Zu dieser Meinung veranlassen gewisse auffallende Schwächen der Zeichnung, besonders des entblößten Beines, das zwar echt giorgioneske, doch übertriebene Gefältel, die schiefe Struktur des Hauptes.

Daß dieses Bild oder dessen Prototyp in die gleiche Zeit mit der Castelfranco-Madonna oder nur ganz wenig später anzusetzen ist, darüber kann kein Zweifel bestehen. Der Typus des Kopfes scheint von demselben Modell hergenommen, die feine, zierliche Bildung von Hals und Schulterlinien ist identisch, wie auch der gleiche rundliche Halsausschnitt des hemdartigen Gewandes hier und dort vorkommt. Über die Madonna hin wird man bis zu dem jungen Weibe des Giovanelli-Bildes geführt. Der auffallende farbige Streifen am linken Oberarm findet sich bei dem Christus ebenfalls. Der vom Bildrand durchschnittene Baum erinnert an Verwandtes auf der »Geburt des Paris«, dem Wiener »Philosophen«-Bild, dem »Concert Champêtre«. Echt giorgionesk auch das in knittrige Falten gelegte Gewand (nur scheint mir eben dies zu sehr übertrieben): man achte auf eine bestimmte Form der Falte, die einem Stück des Maltheserordens-Kreuzes gleicht; sie ist typisch für Giorgione und besonders auf dem »Concert Champêtre« und der »Venus« zu beobachten. Endlich hat die Figur die (durchaus nicht notwendige) Entblößung des Beines bis über das Knie

[36]) Repertorium XIX, 1896, S. 424.

hinauf, die durch den sich in das Gewand setzenden Wind motiviert ist, mit mehrerern später folgenden Bildern gemeinsam: man findet sie auf dem »Eurydike«-Bild in Bergamo (gar zweimal) und dem zeitlich verwandten Cassone mit »Apoll und Daphne« — hier durch das Laufen verursacht. Natürlich hat der sinnlich-ästhetische Reiz dieser Formen den Künstler veranlaßt, sie zu zeigen.

Man schenke auch der Art, wie Judith das Schwert locker umfaßt, einige Aufmerksamkeit; es ist wieder kein kräftiges Zupacken, kaum das notwendigste Umgreifen, damit es nicht hinfalle. Das benutzt dann Catena in einem ganz von giorgioneskem Geist erfüllten Bilde, der Halbfigur der »Judith« (in Dresden und Venedig, Querini-Stampalia), deren Typus dem Kopf des jungen Weibes der »Familie« abgelauscht ist. Catenas Urheberschaft bezeugt übrigens schon Ridolfi.

IX. »Madonna zwischen Antonius und Rochus«; in Madrid. Nach Justi kam das Bild als Geschenk des Herzogs Medina de las Torres, Präsidenten des Rats von Neapel, gleichzeitig mit Raphaels »Madonna mit dem Fisch«, an König Philipp IV. Es wurde mit des Königs besten Stücken in der Sakristei des Eskurial durch Velazquez aufgestellt. In der Galerie des Prado als Pordenone. Von Morelli zuerst auf Giorgione bestimmt, was von den meisten Kennern angenommen worden ist.

Es ist eines der äußerst seltenen Altarbilder in Querformat mit ganzen Figuren (bei Halbfiguren ist dieses Format ebenso häufig); ein älteres Beispiel Bellinis Madonna mit dem Dogen Barbarigo in Murano.

Die Madonna zeigt den fast gleichen Typus, wie die Madonna von Castelfranco und die Judith, doch weicher und frauenhafter. Die Halslinie durch die tiefere Beugung des Kopfes (wodurch die Gestalt den entzückenden Ausdruck des Sinnens erhält) verdeckt; wohl aber wiederum der runde Ausschnitt des Gewandes, mit einer gelblich-goldigen Bordüre (wie bei der Judith) eingefaßt. Auch den Antonius dürfte man als Weiterbildung des im heil. Franz zu Castelfranco vorgebildeten Typus ansprechen. Neu hingegen ist die etwas derbe Bildung des Sanct Rochus.

Koloristisch geht Giorgione hier bedeutend über seine bisherigen Leistungen hinaus. Er hat Nuancen von erlesener Feinheit, wie den weißen, mit grünen und roten Blumen gemusterten Brokat, der in den olivgrünen Vorhang eingelassen ist; alles ist voller genommen, ist wärmer, weicher. Man bedenke aber, was bei einem so hochbegabten Genie etwa zwei Jahre ausmachen; gerade in der entscheidenden Zeit der Zwanziger. Außerdem muß in jenen Jahren seine Tätigkeit als Freskenmaler eingesetzt und auf seine Farbengebung und Pinselführung bedeutend eingewirkt haben.

Daher bezeichnet das etwa in die Jahre 1505/06 anzusetzende Bild den Beginn der zweiten Stilperiode Giorgiones. Wieviel er in wenigen Jahren gelernt hat, zeigt vor allem der Vergleich des Christkindes hier mit dem Kinde der »Castelfranco-Madonna«. Wie frei es sich bewegt und mit blitzenden Augen um sich blickt — im betonten Gegensatz zur magdisch-schüchternen Madonna. Man möchte sagen, daß das Motiv des Kindes von Tizians Pesaro Madonna hier im Keim erscheint. Aber die Putten sind bei Tizian von gröberer Gestalt, fleischiger: mehr animalisch, als (wie hier) intellektuell, wovon gerade die Prado-Galerie in dem schönen Halbfigurenbild Tizians mit St. Ulphus und Dorothea ein treffliches Vergleichsstück darbietet.

X. Bildnis eines Maltheserritters (Jerusalemritters); Uffizien. Stammt aus der Sammlung des Kardinals Leopoldo de' Medici, in dessen Inventar (1675) es beschrieben ist; damals als Tizian[37].

XI. Bildnis einer Unbekannten, Galerie Borghese. Der Katalog Venturis (Nr. 143) macht über die Provenienz keine Angaben. Attribution Morellis.

Die Zuschreibung des Borghese-Bildes steht und fällt mit dem Bildnis der Uffizien. Jenes befindet sich in einem ungewöhnlich üblen Zustand; es ist aufs barbarischste restauriert. Trotzdem halte ich an der Zuschreibung an Giorgione bestimmt fest, in der mich eine stets wiederholte Besichtigung des Originals nur hat bestärken können. Das, was man mit einem Atelierausdruck als die »mise en toile« bezeichnet, ist so verwandt wie möglich. Es ist jedem nur anzuraten, auf denkbar breitester Basis Vergleiche mit zeitgenössischen venezianischen Bildern, sei es der älteren, sei es der jüngeren Richtung vorzunehmen, um sich von der Wahrheit zu überzeugen. Daran hat keine Restauration etwas verändern können. So findet man auf beiden die länglich-ovalen giorgionesken Augen und die etwas harten oberen Augenlider, auf die öfter hingewiesen ward. Der bei dem Bildnis notwendige Anschluß an die individuelle Form macht das Heranziehen sonstiger stilistischer Argumente unmöglich.

Das Bild der Uffizien ist sehr eingeschlagen, und durch trüben Firnis manche Einzelheit verloren gegangen. Zudem ist die schwere Tönung des Fleisches gewiß nicht ursprünglich. Diese hat Otto Mündler veranlaßt, hier an Pietro della Vecchia zu denken: dieser grobe Irrtum des namhaften Kenners sollte tutti quanti, die sich über diese Fragen äußern, zu größter Vorsicht mahnen! Trefflich erhalten das Stück Hemd mit dem an goldener Schnur hängenden Schmuckstück; hier kann man

37) Florenz, Staatsarchiv, Guardaroba F. 826, No. 10.

Giorgiones körnigen Farbenauftrag in solchen stark belichteten Partien wohl studieren.

Ein Vergleich mit dem Jünglingsporträt in Berlin lehrt den Fortschritt in seiner Kunst: die Hand, die sich dort kaum hervorwagt und so ungeschickt gezeigt wird, hat hier schon bildmäßig eine wesentliche Funktion. Von jetzt an verschwinden in Venedig die unter Schulterhöhe abgeschnittenen, büstenartigen Porträts und der Abschnitt wird immer weiter nach unten gelegt, bis endlich — bei Tizian und Moroni etwa gleichzeitig — die ganze Figur auf die Leinwand gebracht wird.

Bezüglich der Datierung dieser beiden Porträts bekenne ich gewisse Verlegenheit; ich weiß sie nicht genauer durch Jahre zu begrenzen. Doch mag die Stelle, an der sie hier stehen, am ehesten das Richtige treffen.

XII. Apoll und Daphne; Venedig, Galerie des Seminario Arcivescovile. Stiftung des Marchese F. Manfredini, 1829.

XIII. Tod der Eurydike; Bergamo, Akademie, Galerie Lochis Nr. 179. Kopie eines verlorenen Originals, zuerst von H. Thode richtig bestimmt.

Das erste der beiden Bilder repräsentiert für uns als einziges Stück die (angeblich große) Gruppe der Cassonetafeln, die Giorgione gemalt hat. Auch das zweite, obschon mehr quadratisch im Format, ist wohl als Schmuck eines Möbels zu denken. Beide Bilder haben die auffallend gleiche Komposition: die Figuren sind ganz an die Ecken gerückt; sie bewegen sich aus dem Bild heraus, statt hinein; den Hauptteil der Tafel nimmt breit die Landschaft ein, ohne daß der Vordergrund irgendwie detailliert belebt und interessant gemacht würde; viel mehr beansprucht eigentlich nur der Hintergrund Interesse und bietet dem Auge Abwechslung. Gemeinsam ist beiden Bildern das Größenverhältnis der Figuren zur Landschaft, daß andere zur dargestellten Fabel gehörige Momente in kleinen Figuren nach der Ferne zu sich abspielen usw.

Technisch erinnert hier manches an die Frühbilder; die Architektur des Hintergrundes bei dem Cassone des Seminario ist auf den Ton des Himmels ganz dünn aufgetragen, die Figuren sind beinahe nur durch die Lichter modelliert. Hingegen ist das Figürliche weniger peinlich und detailliert: nicht sowohl wegen des dekorativen Zwecks, der ein flüchtigeres Arbeiten zuließ, als weil es der vorgeschrittenen Art Giorgiones entspricht. Eben diese Mittelstellung zwischen neuer und älterer Malweise entscheidet über die Datierung. Als sehr giorgionesk beachte man, wie die Bäume gegen den Himmel gesehen werden, besonders auf dem Eurydikebild; den Felskontur mit dem Gebüsch am Rand findet man noch auf dem einen von Tizians Paduaner Fresken.

Crowe und Cavalcaselle haben das venezianische Cassone dem Schiavone zugeschrieben, während doch Form, Farbe und Technik zu seiner ungleich raffinierteren, pikanteren Art gar nicht passen, sondern unzweifelhaft auf die Anfänge der klassischen venezianischen Malerei hinweisen. Der Gedanke, solch ein Bild könne nach 1510 entstanden sein, ist durchaus abzuweisen.

Wenn ich das Bild in Bergamo nur als Kopie ansehe, so geschieht dies wegen der bedeutenden Schwächen, die mit dem Reiz des Bildes als Ganzem im Widerspruch stehen. Wiederholtes Studium hat mich zu dieser Meinung geführt, der auch Berenson ist[38]. Morelli scheint das Bild nicht beachtet zu haben.

XIV. Das »Concert champêtre« im Louvre. Die Geschichte des Bildes läßt sich nur bis zum siebzehnten Jahrhundert zurückverfolgen. Es war ursprünglich in der Galerie des Bankiers Jabach, aus der es Ludwig XIV. erwarb.

Dieses Bild ist das letzte Idyllenbild, das wir von Giorgione besitzen, zugleich das schönste Beispiel der erhaltenen Existenzbilder und Prototyp für die Palma, Bonifazio usw., von allen unerreicht. Die Frau am Brunnen hat Tizian zu der »Venus« der »himmlischen und irdischen Liebe« inspiriert.

Wir werden dieses Werk um das Jahr 1508 ansetzen müssen; eine der im Stich Zanettis erhaltenen weiblichen Figuren von Fondaco de' Tedeschi gleicht der Frau in bemerkenswertem Grade. Während eine Hauptfigur noch nahe an den Rand gerückt ist, nimmt das Dreiblatt, als geschlossene Gruppe komponiert, die Bildmitte ein; das Landschaftsbild wird passend untergeordnet. Die rechte Ecke bleibt im Vordergrund unbesetzt und gestattet den Blick auf das Idyll des mit der Herde heimziehenden Hirten.

Für Giorgiones Autorschaft spricht außer früher genannten Beziehungen: der Typus der Frau am Brunnen, der weder der Tizians, noch Sebastianos ist — der ihn benutzt, aber sofort vergröbert (Venus und Adonis der Uffizien, San Giovanni Crisostomo Bild) —, die knitterigen Falten, besonders des Leintuches, auf dem die nackte Frau sitzt, die Handformen, der Jünglingskopf in der Mitte, der in der flaumigen, weichen Behandlung den sofort zu nennenden Bildern eng verwandt ist.

XV. »Knabe mit Flöte« in Hampton-Court. Aus der Galerie Karls I. von England[39].

[38]) Dieser Ansicht scheint auch Frizzoni zu sein (Le Gallerie dell' Accademia Carrara in Bergamo, 1907, S. 43).

[39]) Cf. Claude Phillips, The picture gallery of Charles I, London 1896, S. 87.

XVI. »David mit dem Haupte des Goliath« in der Wiener Galerie. Vielleicht Kopie eines verlorenen Originals, neuerdings für dieses selbst erklärt.

Als das englische Bild, in welchem wiederum Morelli als erster Giorgiones Hand erkannte, durch eine Ausstellung in London in weiteren Kreisen bekannt wurde (1895), ist wiederholt auf den Zusammenhang zwischen diesem und dem Wiener Bild hingewiesen worden. Letzteres wurde, trotzdem gerade dieser Gegenstand als ein von Giorgione behandelter bekannt war, für eine Kopie angesehen, wegen der groben und plumpen Form. Eine neuerliche Reinigung hat aber, wird berichtet, dargetan, daß auch dieses Wiener Bild ein Original von des Meisters Hand ist.

Steht die Zusammengehörigkeit beider Bilder fest, so darf man für die zeitliche Ansetzung der Bilder darauf hinweisen, daß sie, wie oben angedeutet wurde, dem Jüngling im Lockenschmuck auf dem »Concert champêtre« nahe stehen. Andererseits aber gleichen sie in den Proportionen des Kopfes, in der edlen Stilisierung der Form eminent der »Venus« in Dresden. Es ist ganz idealisierte Menschenform: das reine Gleichmaß der Brauen, der breite, langsam sich verjüngende Nasenrücken, der sanft geschwungene Mund mit der ein wenig zu kleinen Unterlippe, die den weichen Schatten nach unten wirft, die reine Ovalform der Wangen, die sich im Kinn vollendet. Alles das, was sich hier in klassischer Vollkommenheit dem Auge darbietet, offenbart doch nur das gleiche Streben — das nur besser gelingt —, welches schon die früheren Bilder zeigen: in den Frauenköpfen der Familie, der Madonna von Castelfranco und der Judith ist es bereits vorhanden.

Trotzdem sind gegen das Bild in Hampton-Court Zweifel erhoben worden. Selbst der Name Palmas ward genannt, jenes Bergamasken, der seiner glänzenden Malmittel ungeachtet nie imstande gewesen wäre, seiner gröberen Natur diese Zartheit abzugewinnen. Wir können aber hier den stilistischen Gründen die äußere Stütze hinzufügen, die manchen eher als der Augenschein zu überzeugen scheint. Michiel kannte im Besitz des Giovanni Ram in Venedig zwei Bilder, die dem Knaben mit der Flöte genau geglichen haben müssen[40]). Das eine war das »Brustbild des Hirtenknaben, der in der Hand eine Frucht hält«, das zweite »das Brustbild eines Knaben, in der Hand einen Pfeil«. Muß man schon bei der Beschreibung dieser Gemälde an das Bild in Hampton-Court denken, so wird man zu diesem angesichts eines zweiten Stückes der Wiener Galerie unmittelbar zurückgeführt, das einen Knaben bis etwas unter die Schulterhöhe mit einem Pfeil in der vom Bildrand doppelt durchschnittenen Hand darstellt. Es ist wohl nur eine spätere Wiederholung

[40]) S. 208 in der Ausgabe von G. Frizzoni.

jenes vom Anonymus beschriebenen Bildes, bei der man an den geschickten Varotari denken könnte[41]). Ein diesem eng verwandtes Bild der Dresdener Galerie (Nr. 526) legt diese Vermutung nahe. Trotz aller durch die spätere Kopie bedingten Unterschiede ist die giorgioneske Form auch hier nicht zu verkennen; die gleiche Intention hat das eine wie das andere Bild und hat mit Benutzung des gleichen Modells auch den David geschaffen. Erinnern wir uns auch an dieser Stelle, daß Vasari ein solches Bild beim Patriarchen Grimani gesehen hat: paßt seine Beschreibung des Knaben mit dem weichen, flaumigen Lockenschmuck nicht vortrefflich auf ein solches Stück? Vielleicht eines dieser noch erhaltenen Bilder, vielleicht ein weiteres, jetzt nicht nachweisbares Exemplar hat ein nordischer Meister auf jenem interessanten Bilde der Braunschweiger Galerie angebracht, das in buntem Gemisch Figuren von venezianischen und deutschen Meistern zu einer Komposition vereinigt hat[42]).

XVII. Bildnis eines jungen Mannes, in Budapest. Aus der Galerie des Patriarchen von Venedig, Ladislaus Pyrker.

Es trägt in nicht sehr festen Charakteren eine Aufschrift, nach welcher der Dargestellte der Dichter Antonio Broccardo, Sohn des namhaften Arztes Marin Broccardo, wäre. Dieser zählte bei Giorgiones Tod etwa neun Jahre; entweder ist also das Porträt nicht von dem Meister, oder es stellt einen anderen dar. Nun bleibt aber die Sachlage unverändert, wenn wir Giorgiones Namen aufgeben; denn das Bildnis kann seinem Stil nach unmöglich ein Jahrzehnt später entstanden sein. In den zwanziger Jahren, in die es fallen müßte, hatte man eine andere Auffassung von der Wiedergabe des Menschen. Neuerdings hat Venturi auf einen älteren Antonio Broccardo hingewiesen[43]); auch er Sohn eines Marino. Ob dieser aber nun 1508 etwa zwanzig Jahre oder wenig mehr zählte, ist nach den wenigen Angaben nicht zu sagen.

Die Inschrift aber weckt Zweifel durch ihre wenig klare, nicht skulpturale Form; das ist schon von anderen beobachtet und ausgesprochen worden. Man könnte sich wohl denken, daß eine spätere Zeit aus dem Bildnis etwas herauslas, was zu des Dichters Antonio Broccardo Art

---

41) Ich habe dieses Bild seit längerer Zeit nicht mehr gesehen, muß mich daher mit einiger Reserve äußern.

42) Nr. 76. »Nachahmer Breughels.« Man erkennt leicht Entlehnungen von Bordone, Veronese, Tizian, Dürer (das Berliner Jünglings- oder Mädchenbildnis), Cranach usw. Das Bild verlohnte wohl ein sorgfältiges Studium, da es für die Geschichte der hier reproduzierten Kunstwerke wertvollen Aufschluß geben könnte. Der »Giorgione«-Kopf links zwischen Venus und Apollo. Reproduziert von Bruckmann.

43) L'Arte III, 1900, S. 224. — Nach gütiger privater Mitteilung von Dr. Jacobs sind Venturis Angaben nicht stichhaltig.

und Schicksal paßte, und daß erst die Inschrift das Porträt zu seinem Konterfei gemacht hat.

Viel ansprechender scheint mir eine Vermutung des Bibliothekars Dr. Jacobs in Berlin: er weist auf das von einem Kranz umgebene, in der Mitte angebrachte Zeichen hin, das mit leicht verständlicher Symbolik auf »Treviso« deutet; der Hut mit dem V birgt den Namen des Dargestellten: Vettor (oder Vincenzo) Cappello. Allerdings führt die Venezianer Patrizierfamilie den Hut in etwas abweichender Form[43a]).

Als Bild von Giorgione wurde es zuerst von Thausing[43b]) bestimmt, dessen Ansicht Morelli acceptierte, ist aber andererseits in Zweifel gezogen worden. Nun muß wenigstens zugestanden werden, daß es in höchstem Grade »giorgionesk« ist; und was eine auf dem Sentiment des Bildes basierende Empfindung nahe legt, wird durch die Untersuchung der morphologischen Details bestätigt: ich verweise wiederum auf die mandelförmig länglichen Augen, die betonte Bildung der Lider, die Zeichnung des Mundes. Berücksichtigt man, daß der Anschluß an das gegebene Modell den Künstler von dem ihm eigenen Stil etwas entfernt, so erscheint die persönliche Weise doch auch hier sich deutlich genug zu offenbaren.

Besonders der Vergleich mit dem Berliner Bildnis stellt die Benennung (nach meiner, von anderen geteilten Ansicht) sicher: dies ist um so mehr bemerkenswert, als gewiß beide durch den Abstand von mehreren (etwa acht Jahren), von einander getrennt sein dürften. Denn vergleicht man zurückblickend die sämtlichen Porträts von Giorgione, die oben besprochen wurden, mit diesem, so ist hier die Tendenz der Belebung am freiesten entfaltet. Hier hat die Hand schon eine dramatische Geste bekommen; sie unterstützt wesentlich den Ausdruck des Kopfes: es findet eine Mitteilung von seiten des Dargestellten an die Außenwelt statt.

Dieser künstlerisch so ungemein fruchtbare Gedanke wird dann von anderen (Lotto vorzüglich) aufgegriffen; er bereichert die Bildnismalerei um neue und höchst bedeutsame Darstellungsmittel.

Ein Vergleich mit anderen zeitgenössischen Bildnissen wird als Gegenprobe der Zuschreibung an Giorgione ratsam sein.

XVIII. Schlafende Venus, in Dresden. Dieses Bild sah Michiel im Hause des Jeronimo Marcello[44]): er erwähnt, daß der darauf vorhandene Cupido und die Landschaft von Tizian vollendet worden sind. Aus

---

43a) Eine kurze Nachforschung, die Comm. Malagola im venezianischen Archiv für mich anstellen ließ, gab bezüglich der Person vorläufig nichts Schlüssiges.

43b) Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884, S. 313ff.

44) S. 169.

Ridolfis Beschreibung[45]) weiß man, daß der Cupido ein Vögelchen in der Hand hielt. Noch 1650 bei derselben venezianischen Familie (Boschini); 1722 zuerst in Dresden nachweisbar[46]). Hier wurde bei einer Restauration der Cupido als »zu schadhaft« durch Übermalung entfernt.

Der Höhepunkt von Giorgiones Schaffen; von jener absoluten, auf der Harmonie von Intention und Können beruhenden Vollkommenheit, die in der Kunstentwicklung eines Volkes, wie des Individuums nur kürzeste Dauer hat und haben kann. Für die Beliebtheit des Bildes sprechen zahlreiche, mehr oder minder freie Repliken in Malerei und im Stich, von denen auffallenderweise keine einzige einen der Beschreibung entsprechenden Cupido enthält. Auch der kleine Cupido in der Wiener Akademie, der einen Ausschnitt der Landschaft der Dresdener Venus zeigt, kann kaum als Kopie des zugrunde gegangenen Stücks angesehen werden[47]).

Dem Kopftypus der Venus entspricht bereits die Bildung der Frau des Giovanelli - Bildes, die Madonna von Castelfranco, die Judith: es sind die gleichen Formen, wie auf den Knabenbildern in Hampton-Court und in Wien, nur hier zur vollkommensten Reinheit fortgebildet. Die gleichmäßige Schwingung der Brauen könnte mit dem Zirkel geschlagen sein; die Linien des Nasenbeines, der sanfte Schwung der Nase und des Mundes, das Oval sucht man reiner und edler in der ganzen italienischen Kunst vergeblich. Ebenso ist die Bildung der Körperformen vollkommen, dabei von jeder akademischen Stilisierung frei. Der schönen Linie opfert der Künstler etwas von dem Naturalismus, der sonst doch in so geläuterter Form hier zutage tritt: der ganz gerade ausgestreckte Fuß widerspricht dem ruhigen Schlafen der Frau. Die Spitze des rechten Fußes war offenbar ursprünglich sichtbar; auch sie muß bei der Restauration verschwunden sein.

Echt giorgioneske Elemente in der Landschaft sind die Felskulisse zur linken und die Hügellinie, die den Vordergrund begrenzt. Fast durchgängig hat Giorgione mit deutlich betonten Linien die Bühne, wo sich die Figuren bewegen, gegen die Landschaft abgesetzt. Auf die hier besonders charakteristischen Gewandfalten wurde schon früher hingewiesen.

Die Landschaft, deren lineare Gestaltung vielleicht von Giorgione angedeutet hinterlassen worden war, ist im übrigen rein tizianisch; dieser

---

45) S. 83 der Originalausgabe.

46) Vgl. Th. von Frimmel, Blätter für Gemäldekunde I, 1904, S. 13.

47) Herbert Cook, Burlington Magazine, X, Nr. 44, Nov. 1906, S. 102, gibt diesen dem Tizian.

hat einzelne Elemente in anderen, etwa gleichzeitigen Bildern mehrfach verwendet.

XIX. Nymphe und Satyr, im Palazzo Pitti. Auch dieses Bild war 1692 in dem Schloß Imperiale im Besitz der Gran Duchessa Vittoria: »dissero di mano del Giorgionj«, sagt das Inventar[48]). Morelli hat es in die Liste seiner echten Bilder aufgenommen, während von Venturi die Zuschreibung an Dosso Dossi herrührt, dessen Namen das Bild jetzt in der Galerie führt.

Das Bild ist — wovon man sich überzeugen kann, wenn man es bei gutem Licht sieht — in sehr schlechtem Zustand; stellenweise sehr verrieben und grob restauriert. Der schwere, rötliche Fleischton ist nicht ursprünglich. Trotzdem sprechen die Einzelheiten m. E. mehr für den Venezianer, als den Ferraresen. Die Form des Kopfes, die Proportionen der einzelnen Teile desselben entsprechen durchaus dem Ideal des Meisters in seiner letzten Periode: besonders der Venus ist die Nymphe wesensverwandt, bei der Verschiedenheit, wie sie stofflich bedingt ist[49]). Die gut erhaltene Partie des Schmuckstücks am Kettchen, die Art, wie das goldige Gelb körnig aufgesetzt ist, ist evident giorgioneske Mache. Auch die kraftvollen Farben entsprechen dem Geschmack von Giorgiones letzten Jahren. Der Vergleich dieses Bildes mit dem einzigen Stück von Dosso, das man ernsthaft heranziehen kann, nämlich dem einen der Sechsecke in der Galerie zu Modena[50]), scheint mir eher den Unterschied, als das Gemeinsame erkennen zu lassen. Bei Dosso sind die Formen sofort mächtiger und gröber (mit den entsprechenden Proportionen).

Hingegen würden wir den grotesken Satyr mit Giorgiones Art nicht in Einklang zu bringen wissen und daran Anstoß nehmen, diese derbe Figur und die stark flutende, dramatisierte Bewegung in diesem Bilde mit seiner feinen, dem Heftigen fernen Art in Zusammenhang zu bringen, wenn nicht noch zwei gleichzeitige Bilder von ihm die gleiche Tendenz nach dem Dramatischen hin offenbarten.

XX. Kreuztragender Christus mit drei Häschern, in der Kirche San Rocco in Venedig. Von Vasari in der ersten Ausgabe[51]) dem Giorgione zugeschrieben, in der zweiten sowohl diesem, wie (mit nachträglicher Korrektur) dem Tizian. Auf die ältere und für uns weit be-

48) Florenz, Staatsarchiv, Guardaroba Fa. 995, c. 97b. Vgl. Arte e Storia II, 1883, S. 286. Damit ist die Identifizierung Venturis mit einem Bilde Dosso Dossis in der Galerie Kaiser Rudolfs II. widerlegt (s. Repertorium VIII, 1885, S. 12).

49) Das hat auch Burckhardt empfunden: Beiträge S. 414, vgl. S. 425 der schöne Ausspruch: »hier würden wir sonst erfahren, welchen herrlichen, lachenden Blick die Schöne des Giorgione [d. h. die Venus] hatte, wenn sie die Augen aufschlug«.

50) Photo. Anderson Nr. 10148.

51) S. 580.

deutsamere Beglaubigung durch den Anonymus wies zuerst A. della Rovere hin[52]). Michiel[53]) beschreibt im Hause des Antonio Pasqualino: »den Kopf (das Brustbild) des heiligen Jakobus mit dem Pilgerstab, von der Hand des Zorzi da Castelfrancho oder aber einem seiner Schüler kopiert nach dem Christus von San Rocco«. Und auch später noch war das Bild mit Giorgiones Namen verknüpft. Wie aus einem Briefe des Fulvio Orsini an den Kardinal Farnese von 1579 hervorgeht, unterhandelte dieser damals über den Ankauf einer Replik des Bildes, die dem Kardinal Lomellini in Rom gehörte und von dessen Bruder für hohen Preis in Venedig erstanden worden war; das Bild ging damals unter Giorgiones Namen[54]). Im Mai 1594 lieferte Alessandro Allori an die großherzogliche Guardaroba in Florenz ein: »dua quadri in tavola di Cristo che porta la Croce in mezo a tre farisei ritratti da quello di Giorgione.«[55])

Das Bild kam wenige Jahre nach seiner Entstehung in den Ruf der Wundertätigkeit; die vielen Gaben, die es der Bruderschaft von San Rocco einbrachte, haben den Neubau von Kirche und Scuola ermöglicht. Marin Sanuto berichtet darüber in seinem Diarium (t. 29, p. 469): »Non voglio restar di scriver il gran concorso a la chiesia di S. Rocco al presente, per una imagine di Cristo, vien tirato da zudei, è a uno altar, qual à fato e fa molti miracoli, adeo ogni zorno vi va assaissima zente, si trova assa elemosine con le qual si farà la scuola bellissima, etiam vi è la Stazion« (20. Dezember 1520). Es gibt Reproduktionen aus der Zeit in Marmor (Museo Correr und Santa Maria dei Miracoli) und einen 1520 datierten, sehr groben Holzschnitt.

Das Bild ist jetzt in schlechtem Zustand; es hat die Farbe fast verloren und ist stellenweise so stark eingeschlagen, daß der Kopf des dritten Pharisäers, der hinter Christus unterhalb des emporgerichteten Kreuzes sich befindet, nur noch schwer erkennbar ist. Doch ist er außer durch die genannten Reproduktionen durch die Zeichnung in Van Dycks Skizzenbuch beglaubigt[56]).

Daß wir hier ein Werk aus Giorgiones letzter Zeit vor uns haben, beweist die dramatische Behandlung des Stoffes und die kühne, freie Form. Die Hände des Greisen packen den Strick fest an — im Gegensatz zu dem lockeren Fassen, das wir an frühen Bildern wiederholt

---

[52]) Arte e Storia, XXI, 1902, S. 9.

[53]) S. 149.

[54]) Atti e Memorie d. R. Deputazione di Storia patria per le prov. dell' Emilia N. S. IV, p. II, 1880, S. 59. Ich verdanke diesen Hinweis Dr. P. Kristeller.

[55]) Fa. 173 a. c. 32. Nach freundlicher Mitteilung von Dr. H. Geisenheimer.

[56]) Herausgegeben von Lionel Cust, London 1902, Pl. VIII.

hervorhoben. Die linke Hand dieses Mannes hat kräftig betonte Knöchel, wie die Hände des Knaben in Hampton-Court und der Frau am Brunnen auf dem »Concert champêtre«. Typen, wie die zwei Pharisäer links, besonders der im verlorenen Profil gesehene Kopf mit dem hämischen Schürzen der Lippen, sind neu bei Giorgione und überraschen uns. Dagegen ist der Christus echt giorgionesk: die Bildung der Stirn, die spitz nach dem Scheitel hin sich wölbt, die Form der Augen und der Brauen, Lider und Mund erinnern an frühe und späte Werke. Hier darf man auf die meisten zuvor besprochenen Bilder, einerlei ob idealisierte Typen, ob Bildnisse, hinweisen, die die gleiche Eigentümlichkeit der Stirnbildung zeigen; dagegen dann als charakteristisch verschieden die Abgrenzung der Haare gegen die Stirn und vorzüglich der Scheitel auf Bildnissen, die wir Tizian zuschreiben müssen. Ein dem Christus in der vornehmen Auffassung (denn der Christus in San Rocco ist ein vornehmer Mann, der als ein solcher leidet) so eng verwandtes Bild, wie der s. g. Ariost der National Gallery, weicht hier ebenso ab, wie er sich mit tizianischen Bildern in Übereinstimmung befindet.

XXI. Der »Sturm«, in der Akademie in Venedig. Das Bild, das eine Szene aus der Legende vom heiligen Markus zum Gegenstand hat, — der Heilige, zusammen mit Sankt Georg und Theodor (Todaro) bekämpft das Schiff mit den Dämonen, die Venedig bedräuen — war bestimmt für die Scuola grande di San Marco, als Teil des von der älteren Generation ausgeführten Zyklus. Vasari schreibt es in der ersten Ausgabe[57]) dem Giorgione, in der zweiten dem Palma zu, ebenso auch Sansovino, der jedoch hinzusetzt, daß es andere als Werk des Paris Bordone ausgeben.[58])

Die erste Ansicht Vasaris hat heutzutage neue Verteidiger gefunden in Wilhelm Schmidt und Claude Phillips[59]). Hingegen hat Wickhoff sich bestimmt für Paris Bordone ausgesprochen, unter Berufung auf ein Dokument, das er freilich selbst nicht auffinden zu können einräumt[60]). Gelegentlich von mir angestellte Forschungen im venezianischen Staatsarchiv blieben ohne Resultat[61]).

Nun ist gewiß richtig, daß Paris Bordone an diesem Bild tätig gewesen ist. Das hat schon vor langer Zeit Zanotto erkannt, und er bereits erklärte die Barke mit den Heiligen für Bordones Werk: zweifellos mit Recht. Auch sonst wird man diesem einen bestimmten Anteil an der Ausführung zuerkennen.

57) S. 558.
58) Venetia . . . . descritta, Ausgabe von 1663, S. 286.
59) Vgl. die Literaturangaben Repertorium XXXI, 1908, S. 117.
60) Kunstgesch. Anzeigen I, 1904, S. 27.
61) Repertorium XXIV, 1901, S. 407.

Was aber unmöglich von Paris herrühren kann, ist die Erfindung des Ganzen und das vordere Stück [62]). Denn die Gaben des Trevisaners sind uns genugsam bekannt; durch zahlreiche Bilder aus allen seinen Perioden besitzen wir eine klare Vorstellung von seinem ideellen und materiellen Können. Und nimmt man selbst seine besten — frühen — Leistungen, den giorgionesken, schönen Sankt Georg im Vatikan oder sein Hauptbild in der venezianischen Akademie: eine solche hochdramatische, bewegte Szene, das großartigste Stück venezianischer Phantastik, das wir besitzen, hat der stets etwas nüchterne, unbedeutende Bordone nicht erfinden können. Das sind Dinge, die eigentlich undiskutierbar sind; man sollte meinen, in dieser Rücksicht müsse man allgemein desselben Urteils sein: die Tatsachen lehren das Gegenteil.

Ist unsere zuvor dargelegte Ansicht richtig, daß Giorgione in seiner allerletzten Zeit eine ausgesprochene Tendenz aufs Dramatische hin hat, die durch zwei Bilder bezeugt wird, finden wir in jenen Typen, die durch betonte Häßlichkeit dem Edeln zur Folie dienen sollen, so kann uns ein solcher Ausbruch nicht überraschen. Der Künstler, der schon als Anfänger die Stimmungslandschaft der Familie geschaffen hatte, war wohl imstande ungefähr acht Jahre später das Bild mit den Dämonen zu entwerfen, wo die Natur dämonischer wirkt, als die Gestalten. Wie hatte der Stoff, der von draußen hereingetragene, auf seine Gaben befruchtend wirken müssen!

Der »Sturm« ist das letzte künstlerische Dokument einer unermüdlich sich erneuenden Künstlernatur; eine durch den Tod (wie so manch' anderes seiner Bilder) unterbrochene Arbeit: hochdramatisch endet, der so heiter idyllisch begonnen.

---

[62]) Das haben auch die Biographen Bordones eingeräumt. S. Bailo und Biscaro, P. Bordone, Treviso 1900, S. 35 (vgl. S. 176).

(Fortsetzung im nächsten Heft.)

Martin Hess.

Von **Carl Gebhardt.**

Am 21. März 1509 schrieb Albrecht Dürer an den Frankfurter Kaufherrn Jacob Heller, der ihn des öfteren um die Lieferung des von ihm bestellten großen Altarwerks gedrängt hatte: »und ist mein grosse Hoffnung ihr werdet ein gefallen darob haben, ich glaub auch es mag vielleicht etlichen Kunstreichen nit gefallen, die ain Baurn-Tafel dafür nemben, darnach frag ich nit, mein Lob begehr ich allein vnder den Verstendigen zu haben, vnd so euchs Merten Hess loben wirdt, so mögt ihr desto besser glauben daran haben, ihr mögt auch vnder etlichen gesellen fragen, die sie gesehen haben, werden euch wol berichten, wie sie gestalt sey, vnd so ihr sie secht vnd euch nit gefiel will ich selbsten die Taffel behalten« (Cornill, Jacob Heller und Albrecht Dürer, Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Altertumskunde, Frankfurt am Main 1871, S. 26 f.). Bei der Übersendung des Altarwerks schreibt Dürer am 28. August 1509 an Jacob Heller: »geth fleissig damit vmb den ihr werdet selbst von euern mallern und frembden hören wie sie gemacht sey, vnd griest mir euern Maller Marthin Hessen« (Cornill, a. a. O. S. 30). Wieder denkt also Dürer an Martin Hess wenn er von denen spricht, die sein Werk in Frankfurt begutachten sollen. Wer ist nun dieser von Dürer so hoch geschätzte Künstler gewesen?

Das Interesse, das die Kunstwissenschaft an der Person des Martin Hess nimmt, ist kein bloß archivalisches. Schon zweimal ist der Name des Meisters mit einer Gruppe bedeutsamer Werke in Verbindung gebracht worden.

In seinem Aufsatz über die Malerei am Mittelrhein im 15. Jahrhundert (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXI, 1900, S. 120) wirft Thode die Frage auf, ob der von Dürer genannte Künstler, zu jener Zeit wohl der bedeutendste Maler in Frankfurt, nicht vielleicht der Hausbuch-Meister gewesen sei. »Daß der Meister des Hausbuchs 1509 noch am Leben war, ist durchaus denkbar; daß er in Frankfurt a. M. gearbeitet hat, beweist die vom Stecher b x g nach ihm angefer-

tigte Kopie des Wappens der Familien von Rohrbach und Holzhausen. Sollte nicht unser Künstler, dessen Beziehungen zu Dürer wir ja kennen, Martin Hess geheißen haben?« In seinem Buche über die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts (Straßburg 1903, S. 161 ff.) hat Leo Baer auf die Formschnitte der 1492 in Mainz erschienenen Chronik der Sachsen hingewiesen. Schon Kaemmerer hatte (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVII, 1896, S. 155) auf die Verwandtschaft dieser schönen Schnitte mit dem Hausbuch-Meister aufmerksam gemacht, und Baer erblickt in diesem vereinzelt dastehenden Werk geradezu eine Arbeit seiner Hand. Nun sind einzelne dieser Formschnitte mit einem ♄ signiert und Baer hat, der Vermutung Thodes sich anschließend, die Hypothese aufgestellt, daß dieser Meister ♄ und damit der Hausbuch-Meister kein anderer sei als der von Dürer gerühmte Martin Hess.

Auch wenn nicht die Möglichkeit lockte, die Persönlichkeit des großen mittelrheinischen Künstlers festzustellen, scheint es doch der Mühe wert, einmal die Archivalien nach jenem Martin Hess zu befragen. Was ich über ihn im Frankfurter städtischen Archive finden konnte, ist Folgendes.

Im Bürgerbuch V, das die Namen der von 1500 bis 1539 als Bürger aufgenommenen enthält, steht unter dem Jahre 1508 dieser Eintrag (fo. 56 verso):

Martin Heß Visere reins Burgers Son Juravit den Burger eidt vff Freitag nach Margarethe Anno dm XV^c Octavo vff der bede dedit 1 t[ornes] Inzuschriben[1]).

Sodann findet sich in der Steuerliste der Oberstadt von 1509 (Beth buche der Oberstat Franckenfort vom Jore XV^c vnd IX, fo. 17 verso) unter der Häusergruppe »Ann Stoltzenberg widder an« folgender Eintrag:

Mertin Heß Visierer vnnd dedit VIII ß [Schilling].

[1]) Als Sohn eines Bürgers hatte er nicht das beträchtlich höhere Bürgergeld, sondern nur eine geringe Einschreibegebühr zu bezahlen. Ich möchte hierzu bemerken, daß in Frankfurt jeder, ob Eingeborener oder Zugewanderter, um Bürger zu werden, besonders in die Bürgerliste aufgenommen werden und den Bürgereid leisten mußte. Anders ist es, wie ich mich jetzt überzeugt habe, in Nürnberg: dort war der Sohn eines Bürgers eo ipso Bürger. Indem ich die Frankfurter Verhältnisse auf Nürnberg übertrug, glaubte ich den Maler Hans Peurl auch in den Nürnberger Bürgerlisten konstatieren zu müssen und habe ihn darum mit dem zugewanderten Bildschnitzer Hans Peurl identifiziert (vgl. Rep. f. Kunstwiss. XXX, 1907, S. 310), was ich jetzt nicht mehr aufrecht erhalte. Ob Schongauer überhaupt nicht Bürger von Colmar gewesen ist, wie Bach meinte (Rep. f. Kunstwiss. XXII, 1899, S. 113) und wie ich ebenfalls annahm, würde demnach erst durch eine Prüfung des in Colmar maßgebenden Rechtes festzustellen sein.

Sin Mutter by Ime dedit martini [am 11. November] xx ß vnd dan XI h[eller] von II fl [Gulden] II huner zinß den arnßburgern Item X h von II fl den p[re]diger hern Item II h von IX ß zinß Inn Heyner hoff[2]).

Der gleiche Eintrag findet sich in der Steuerliste der Oberstadt von 1510 (Beth buch der Oberstat Franckenfort vom Jore XVc vnd X, fo. 14 verso) bei der gleichen Häusergruppe »An Stoltzenberg widder an:«

Mertin Hesß Visierer vnnd dedit der Richter[3]) VIII ß.

Sin mutter by Ime dedit der Richter xx ß vnd dan XI h von II fl II hüner zinß den arnßburgern Item X h von II fl den predigern Item II h von IX ß In Heyner Hoff.

Einen anderen Eintrag über Martin Hess konnte ich im Frankfurter Archiv nicht finden. Leider sind die angeführten Steuerlisten, (abgesehen von dem Beedbuch der Unterstadt von 1508 und den entsprechenden Beedbüchern der Unterstadt von 1509 und 1510) die einzigen, die sich aus der fraglichen Zeit in Frankfurt erhalten haben. In dem Beedbuch von 1499, dem letzten, das wir vor dieser Lücke in den Steuerlisten noch besitzen, findet sich kein Hinweis auf Martin Hess; in dem von 1556, dem ersten nach der Lücke findet sich keine Spur mehr von ihm.

Gleichwohl genügen auch diese wenigen Nachrichten, um die Frage nach seiner Persönlichkeit wenigstens in negativem Sinne zur Entscheidung zu bringen. Mit dem Meister des Hausbuchs kann er jedenfalls nicht identisch sein. Denn wenn es selbst denkbar wäre, daß der Hausbuch-Meister noch am Ende seines Lebens nach Frankfurt übergesiedelt wäre, so ist es doch ausgeschlossen, daß damals noch die Mutter des Meisters gelebt haben könnte. Offenbar handelt es sich um einen jüngeren Künstler, der sich 1508 nach der Wanderschaft in seiner Vaterstadt niederließ und dortselbst noch Angehörige vorfand.

Ich darf hier vielleicht einschalten, daß meiner Überzeugung nach nicht nur der Name Martin Hess, sondern auch die Stadt Frankfurt nicht berufen sein wird, in der Hausbuch-Meister-Frage die Rolle zu spielen, die man ihr wohl zugedacht hat. Ich habe die Urkunden des Frankfurter Archivs mit dem Wunsche durchgesehen, es möchte sich ein Künstler finden, der zeitlich und vielleicht auch irgendwie in seiner Stellung die Vermutung nahelegen könnte, daß er mit dem Hausbuch-Meister identisch

[2]) Zu Einschätzungszwecken ließ die Stadt feststellen, wie stark die Grundstücke belastet seien. Diese Abgaben an Geld und Naturalien (Hühnern), die hier neben den städtischen Steuern erscheinen, bedeuten also Hypothekenzinsen. (Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Archivdirektor Professor Dr. Jung.)

[3]) Darunter sind hier Exekutiv- (Steuer-) Beamte zu verstehen.

wäre. Diese Bemühungen sind vollkommen erfolglos geblieben. Auch jener Altarflügel, den Direktor Lauffer so glücklich war in Frankfurt aufzufinden und über den er kürzlich (Hessenkunst 1908) berichtet hat, der jetzt nach erfolgreicher Restaurierung im Frankfurter städtischen Museum ausgestellt ist und der der Art des Hausbuch-Meisters unzweifelhaft sehr nahe steht, auch er beweist nur, daß in Frankfurt, dem Sammelpunkt verschiedenartigster Kunstweisen, auch jener bedeutende Hausbuch-Meister-Schüler einmal tätig gewesen ist, von dessen Hand sich der Crucifixus in Darmstadt, die Geburt in Schleißheim und die mit dem Frankfurter Werke aufs genaueste übereinstimmenden Engel in Basel erhalten haben.

Dennoch vermögen uns die Urkunden über Martin Hess mehr zu geben als eine bloß negative Erkenntnis. Zunächst erfahren wir aus ihnen sein eigentliches Arbeitsgebiet: er war Visierer. Die Wörterbücher, die ich befragen konnte, geben über die Bedeutung dieses Wortes keinen hinreichenden Aufschluß. (Visierer = Eicher, Eichmeister, wie Lexers Mittelhochdeutsches Wörterbuch hat, kann wohl kaum gemeint sein.) Nun bedeutet visieren, so wie auch Dürer das Wort gebraucht, soviel als Zeichnungen, Aufrisse machen; unter Visierer dürfen wir uns demnach wohl einen Kupferstecher oder einen Zeichner für den Holzschnitt vorstellen.

Außer den Dürerschen Briefen gibt es noch eine Stelle, die eines Hess als eines in Frankfurt angesehenen Künstlers Erwähnung tut, und ich möchte diese Stelle doch anführen, um so eher, als ich anfänglich geneigt war, sie mit Martin Hess in Verbindung zu bringen. Diese Stelle findet sich im 2. Teil von Lersners Chronica der Stadt Franckfurth (Frankfurt 1734) in einem Anhang (»Appendix Von Berühmten Leuthen, So theils hier gebohren, gelebt, gestorben etc.« S. 237); sie lautet:

. . . Hess: Ein sehr berühmter Glassschneider. †.

Dieser Hess hat mit unserm Martin Hess nichts zu tun. Es handelt sich um einen Künstler des 17. Jahrhunderts, wie trotz des fehlenden Todesdatums schon die zeitliche Einordnung bei Lersner vermuten läßt; wir finden ihn auch im Bürgerbuch IX (fo. 147 verso):

Hanß Heß, aus Schleusing in der Herrschafft Henneberg, Glaßschneider, und Susanna uxor, juravit ille die 22. Aprilis 1646.

Daß Martin Hess nicht nur Kupferstecher oder Zeichner für den Holzschnitt gewesen, ist zweifellos. Dürer bezeichnet ihn als Maler und möchte rein malerische Fragen seinem Urteil unterbreitet sehen. Wie mag er mit Hess bekannt geworden sein? Daß es etwa auf Dürers Wanderschaft im Anfang der 90er Jahre in Frankfurt geschehen sei, ist

nicht anzunehmen, denn 1499 ist Hess dort noch nicht als ausübender Künstler ansässig, offenbar hat er sich erst 1508 dort niedergelassen. Viel wahrscheinlicher, daß die Begegnung in Nürnberg stattgefunden hat. Die Bekanntschaft war aber nicht nur eine persönliche, Dürer hat die Kunst des Hess gekannt und geschätzt. Wir dürfen also annehmen, daß dieser auch in Nürnberg gearbeitet hat. Da er nun als selbständiger Meister dort nicht nachweisbar ist, so liegt die Vermutung nahe, daß er in Dürers Werkstatt selbst eine Zeitlang tätig war und daß der Meister in diesem Verhältnis das Talent des Schülers schätzen lernte. Jedenfalls muß er in diesem Falle die Werkstatt verlassen haben, ehe Dürer Hellers Altarwerk in Angriff nahm; denn Dürer unterscheidet in seinem Briefe den Hess, der die Tafel sehen und beurteilen *soll*, von den Gesellen, d. h. von den Nürnberger Freunden, die sie gesehen *haben* und dem besorgten Mäcen von ihrer Schönheit erzählen werden. Nun hat aber Dürer das Altarwerk noch im anderen Jahre in Angriff genommen, nachdem er von seiner venezianischen Reise zurückgekehrt war (1508). Ist Martin Hess, wie wir mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, ein Schüler Dürers gewesen, so war er ein Schüler aus der Zeit vor der großen venezianischen Reise. Die Frage nach seiner Persönlichkeit dürfen wir jetzt dahin beantworten: *Martin Hess war geborener Frankfurter, Maler und zugleich Kupferstecher oder Holzschnittzeichner, hat sich 1508 als Bürger in Frankfurt niedergelassen und ist höchstwahrscheinlich im Anfang des Jahrhunderts Schüler Dürers gewesen.*

Auf welche Zeit sich Hessens Tätigkeit in Frankfurt erstreckte, läßt sich nicht angeben, da ja der Terminus ne ultra 1556 einen sehr weiten Spielraum gewährt. Als Dürer 1520 Frankfurt besuchte, schrieb er in sein Tagebuch: »Darnach kamen wir gen Franckfurth und zeiget aber mein Zol Brieff, da liess man mich fahren, und ich verzehret 6 Weiss Pfenning und anderthalben Heller, und den Buben 2 Weiss Pfenning, und zu Nachts verzehret 6 Weiss Pfenning. Auch schenket mir Jacob Heller den Wein, in die Herberg, und ich hab mich verdiengt mit meinem Guth, von Franckfurth gen Mentz zu fahren umb 1 fl. und zween Weiss pf. . . . Also fuhr ich im Frühschiff von Franckfurth am Sontag gen Mentz.« (Cornill, a. a. O. S. 39f.) Dürer hat sich also einen ganzen Tag und zwei Nächte in Frankfurt aufgehalten (vom 21. bis 23. Juli). Da er nun seine Begegnungen mit Künstlern mehr vom Standpunkt des Rechnungsbuches als des Tagebuches aus verzeichnet (er berichtet gleich darauf von Mainz, was er von den dortigen Künstlern zum Geschenk erhielt), so sind wir nicht gerade gezwungen, aus seinem Schweigen zu schließen, daß er Martin Hess damals nicht wie-

dergesehen habe. Auch Jacob Heller dürfte er an dem Tage, den er in Frankfurt zubrachte, besucht haben.

Ist es möglich, den Namen des Meisters mit erhaltenen Werken in Verbindung zu bringen? Ich glaube, diese Frage bejahen zu dürfen. Weizsäcker hat (Repert. f. Kunstwiss. XXV, 1902, S. 82—88) nach Bayersdorfers Vorgang im Anschluß an das bekannte Holzhausen-Porträt in Frankfurt eine kleine Gruppe von Werken zusammengestellt, die von der Hand des gleichen Künstlers herrühren. Es sind dies außer dem Porträt im Besitze des Freiherrn von Holzhausen auf der Öde in Frankfurt die Darstellung im Tempel im Frankfurter historischen Museum, die Anbetung der Könige und die Steinigung des Stephanus in der Mainzer städtischen Galerie und ein Christus in der Kelter in der Gumbertuskirche zu Ansbach[4]. (von Tschudi hat diesen Bildern in einer Bemerkung noch eine Madonna zwischen Engeln mit knienden Stiftern, damals im Besitze des Kunsthändlers Carrer zu Venedig, beigefügt). Kein Zweifel, daß es sich hier um einen unmittelbaren Schüler Dürers handelt; geht doch das Ansbacher Bild auf einen Entwurf Dürers selbst zurück. Dieser Schüler kann aber, nach seinem Stil zu urteilen, nur in der Zeit, die der großen venezianischen Reise voraufging, in Dürers Werkstatt gelernt haben. Gerade so sicher scheint es aber, daß er in Frankfurt tätig war, ja daß wir wohl in Frankfurt seinen Wohnsitz zu suchen haben. Schon Weizsäcker hat bei jenen Werken an den von Dürer gerühmten Martin Hess gedacht, aber er lehnt es ausdrücklich ab, eine bestimmte Hypothese aufzustellen: »auch die Frankfurter Archivalien schweigen von ihm«. Die Frankfurter Archivalien haben nunmehr gesprochen, und ihre Aussage kann uns wohl berechtigen, jene Hypothese aufzustellen, daß der Meister des Holzhausenschen Bildnisses identisch ist mit dem Maler Martin Hess. Was sich aus jenen Werken erschließen läßt, stimmt aufs genaueste überein mit dem, was wir aus den Urkunden erschlossen haben. Jene Möglichkeit wäre freilich nicht gegeben, wenn die Frage Bayersdorfers (im Text der Publikation der photographischen Gesellschaft, 2. Jahrgang, 1896), ob der Meister der Frankfurter Darstellung nicht auch die Flügel des Hellerschen Altars gemalt habe, in bejahendem Sinne zu beantworten wäre. Eine genauere Untersuchung zeigt aber, daß die Malweise der beiden Werke doch so verschieden ist, daß wir an die gleiche Hand nicht denken dürfen.

[4]) Das Holzhausen-Porträt ist publiziert von Thode im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XIV, 1893, der Mainzer Altar von Rieffel im Repert. f. Kunstwissenschaft XV, 1892, die Frankfurter Darstellung im Tempel von Bayersdorfer im zweiten Jahrgang der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen, 1896, Taf. 21.

Freilich, zur nötigen Sicherheit fehlt der Hypothese noch eins: der Stil des Frankfurter Meisters müßte sich auch in Kupferstichen oder Holzschnitten nachweisen lassen. Dies ist mir bisher noch nicht gelungen; in den Schnitten des »Beschlossenen Gart des rosenkrantz Marie«, die Rieffel (Repert. f. Kunstwiss. XV, 1892, S. 293f.) dem Meister zuweist, (den er damals noch mit dem jungen Hans Baldung identifizierte,) vermag ich seine Hand nicht zu erkennen. Es sind, wie Rieffels scharfer Blick zuerst richtig sah, Jugendwerke Hans Baldungs.

Der Name, den Weizsäcker dem Frankfurter Meister gegeben, ist neuerdings zweideutig geworden. Außer jenem Bilde, das zuerst die Aufmerksamkeit auf den Künstler gelenkt, befinden sich im Holzhausenschen Besitze noch fünf weitere Familienporträts, die zwischen 1535 und 1540 datiert sind. Sie stammen von einem Maler, den Herr von Marcuard in seiner kleinen Schrift »Das Bildnis des Hans von Schönitz und der Maler Melchior Feselen« (München 1896) in die Kunstgeschichte eingeführt hat. Weitere Werke dieses Meisters sind außer dem im Besitz des Herrn von Marcuard befindlichen Porträt des Schönitz das Porträt des Georg Weiss in der Münchener Pinakothek und eines Unbekannten (vermutlich ebenfalls eines Holzhausen) in Brüssel sowie das Porträt einer Stralbergerin in Straßburg. Der Meister kommt aus der Regensburger Schule und steht dem Feselen nahe. In seiner Besprechung des Marcuardschen Buches (Repert. f. Kunstw. XIX, 1896, S. 479—483) hat Weizsäcker einem der Kunst dieses Meister verwandten Porträt, das schon Marcuard angeführt hat und das signiert ist (im Besitz von Frau von Günderode, Höchst an der Nidder), zwei weitere Werke mit der gleichen Signatur im Palazzo Torrigiani in Florenz hinzugefügt. Diese Signatur besteht aus einem V mit zwei gegeneinander gekehrten C, vermutlich also C. v. C. Die gleiche Signatur tragen nun zwei durch die Exhibition of early german art des Burlington Fine Arts Club bekannt gewordene Porträts in der National Gallery of Ireland, deren eines den Frankfurter Patrizier Heinrich Knoblauch, das andere eine Katherina Knoblauchin darstellt (das erste ist 1529, das zweite ist 1532 datiert, Abb. im Illustrated Catalogue der Ausstellung). Diese Porträts sind nun im Katalog dem von Marcuard festgestellten Meister, wie es scheint mit vollem Rechte, zugeschrieben, der hier Master of the Holzhausen Portraits genannt wird. Wir haben nunmehr einen Meister des Holzhausenschen Bildnisses und einen Meister der Holzhausenschen Bildnisse. Eine Verwechslung dieser beiden Meister war vorauszusehen; sie ist bereits eingetreten. In seiner Polemik gegen Voss (Monatshefte für Kunstwissenschaft I, 1908, S. 425) wirft Stiassny diesem vor: »So reiht er zwar richtig Melchior Feselen unter seine (Wolf Hubers) Gefolgsleute, wirft ihn

aber mit dem ausgezeichneten Maler der Holzhausen-Bildnisse, wahrscheinlich einem in Frankfurt tätig gewesenen Dürerschüler, zusammen.« Indem er die Verwechslung Feselens mit dem Meister der Holzhausen-Bildnisse tadelt, (deren Identität Weizsäcker sehr wohl für möglich hielt,) begeht Stiassny selbst die Verwechslung, zwei Meister zusammenzuwerfen, die gar nichts miteinander zu tun haben, die ganz verschiedenen Schulen angehören und durch eine Generation von einander getrennt sind. Um solche Verwechslungen zu verhüten, schlage ich vor, den Meister des Holzhausen-Bildnisses fortan den Frankfurter Dürer-Schüler (Martin Hess) zu nennen, den Meister der Holzhausen-Bildnisse aber den Monogrammisten ƆVC.

Dem Frankfurter Dürer-Schüler ist in jüngster Zeit mit Recht ein Werk noch zugewiesen worden, ein Altarflügel mit der Legende des hl. Jacobus im Münchener National-Museum (Katalog der Gemälde des National-Museums Nr. 383). Die Tafel, die eben von Sessig restauriert wird, ist um fast ein Drittel ihrer Größe beschnitten und im Vordergrund stark übermalt gewesen. Sie steht dem Frankfurter Werke in der Art ihrer Umrahmung und in der Typenbildung, dem Mainzer in ihrer Landschaftsdarstellung außerordentlich nahe. Vermutungsweise möchte ich dem Künstler noch ein weiteres Werk zuschreiben, das bisher ruhelos von einem Meister zum anderen gewandert ist: die rätselhafte Kreuzesfindung im Germanischen Museum. Koelitz (Hans Süss von Kulmbach, S. 37) gibt sie dem Hans von Kulmbach, Thode (Malerschule von Nürnberg, S. 216) dem Meister des Heilsbronner Hochaltares, Rieffel (Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. XIII, 1902, S. 210 f.) dem Wolf Traut, Rauch (Die Trauts, S. 34) dem Hans Traut. Das Bild ist sehr übermalt, so daß man von Farbengebung und Malweise bei der Bestimmung völlig absehen muß. Die Frauentypen lassen jene von Barbari herkommende italiänische Süße vermissen, die für die Frauen Hans von Kulmbachs charakteristisch ist. Der Meister des Heilsbronner Hochaltares scheint mir doch altertümlich befangener zu sein, während mir gegen Wolf Traut entschieden die Proportionen der Gestalten zu sprechen scheinen. Von Hans Traut aber kenne ich außer der Erlanger Zeichnung noch kein Werk, das ihm mit Sicherheit zuzuweisen wäre, und gerade diese Zeichnung läßt doch in ihm einen viel altertümlicheren Künstler vermuten. Dagegen scheinen mir die Typen völlig die des Frankfurter Dürer-Schülers zu sein. Der Patriarch oder Kaiser des Nürnberger Bildes gleicht dem mittleren König der Mainzer Anbetung und erinnert an den Priester der Frankfurter Darstellung, der Auferweckte im Vordergrunde erinnert an den Mann rechts auf dem Frankfurter Bild, der zweite Auferweckte an den Juden der Steinigung Stephani, der zweite Zuschauer von rechts auf der Kreuz-

findung an den Mann im Hintergrunde der Darstellung im Tempel; die Kaiserin gleicht der Frau mit den Tauben in Frankfurt, ihre Begleiterin zu äußerst links der anderen Frau, die hinter jener sichtbar wird. Ist meine Vermutung richtig und die Nürnberger Kreuzfindung stammt wirklich von dem Frankfurter Meister, so dürfte sie wohl, in gleicher Weise wie das Ansbacher Bild, dafür zeugen, daß der Künstler in Nürnberg selbst einmal tätig gewesen ist, und damit würde sie auch jener Vermutung über die Persönlichkeit des Martin Hess zur Stütze dienen.

Zwei Buchillustrationen Hans Holbeins des Älteren.

Von **Curt Glaser.**

(Mit einer Textabbildung.)

Im Jahre 1511 erschien bei Johannes Otmar in Augsburg ein Büchlein, betitelt »Ubertini Pusculi Brixieñ duo libri Symonidos«. Den ersten Teil des Inhalts bildet ein Gedicht in lateinischer Sprache über die vielberufene Ermordung des Knaben Simon in Trient durch die Juden im Jahre 1475. Auf dieses Ereignis beziehen sich die vier Holzschnitte, die das Buch enthält. Das Titelblatt (h. 9 cm, b. 7,6 cm) zeigt den Knaben triumphierend mit der Siegesfahne in der Linken auf dem Rücken des am Boden liegenden Juden stehend. Der zweite Holzschnitt (p. 4 v. h. 8 cm, b. 9 cm) stellt die Ermordung selbst dar, der dritte (p. 6 v. h. 8,1 cm, b. 9,1 cm) den auf dem Sarkophag liegenden toten Knaben, endlich das Schlußblatt (h. 16,2 cm, b. 9,2 cm) nochmals den Knaben triumphierend über einem Juden, die Unterschrift lautet: beatus Simon.

Die vier Illustrationen ordnen sich von selbst deutlich in zwei Gruppen. Titel- und Schlußblatt gehören trotz mancher Unterschiede im einzelnen stilistisch enger zueinander, sicher von einer Hand sind das zweite und dritte Bild. Nur diese interessieren uns hier. Muther[1]), der den Druck beschreibt, erwähnt nur drei Holzschnitte (er hat Nr. 3 übersehen) und sagt: „Der zweite Holzschnitt, der aus einem viel älteren Buche genommen ist, zeigt die Mordtat selbst.“ Da Muther seine Angabe nicht näher präzisiert, ist anzunehmen, daß sie nur als Urteil über den Stil des Holzschnittes zu gelten hat, dem die zwei anderen beschriebenen — den letzten nennt Muther »sehr bedeutend und dem ersten ähnlich« — entgegengestellt werden.

In der Tat ist der Eindruck dieses zweiten Holzschnittes mit der Darstellung der Mordtat ein sehr eigenartiger und durchaus ungewöhnlicher. Ganz im Gegensatz zu den sauberen, aber außerordentlich leblosen Schraffierungen des Titelblattes, ist die Strichführung hier scheinbar

---

[1]) Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance. München 1884. Nr. 980.

regellos und unsystematisch, der Schnitt kann dem flüchtigen Blick als rohe, derbe Arbeit erscheinen, und man vermag zu begreifen, daß ein rasches Urteil den Holzstock für ein altertümliches Werk erklären wollte. Aber hat man sich einmal in das Blatt hineingesehen, so wird die Regellosigkeit zur Freiheit einer mit malerischen Wirkungsmitteln rechnenden Federzeichnung, und man bemerkt, wenn man den Linien genau nachgeht, daß auch der Schnitt keineswegs roh ist, sondern daß der Schneider bis auf wenige Entgleisungen den Intentionen des Zeichners mit besonderem Geschick zu folgen wußte. Jeder Grad der Linienstärke ist sicher getroffen, und der Charakter der Zeichnung, die nicht Konturen zieht, sondern malerisch mit Flecken arbeitet, ist getreu wiedergegeben. Der Grund ist schwarz, und wie im Relief heben sich die hellen Figuren von ihm ab. Die Darstellung selbst ist rein zentral angeordnet. Der Knabe steht in der Mitte, die Arme in Kreuzesform ausgebreitet. Über ihm erhebt sich die Gestalt eines der Juden, der die Tuchschlinge um den Hals des Knaben mit beiden Händen hochhält. Rechts und links stehen zwei andere, die die Arme fassen und mit Messern stechen, unten wieder zwei, die sich am Unterleib des Knaben zu schaffen machen und den freibleibenden Raum jederseits zwischen diesem und seinen beiden stehenden Peinigern füllen. In kreuzweiser Entsprechung ist links der stehende Mann nach vorn genommen, der kniende zurückgeschoben, rechts der kniende nach vorn, der stehende zurück. Den unteren Abschluß bildet eine Tischplatte, auf der in der Mitte eine Schüssel steht, in die das Blut des Knaben fließt. Den Raum über den Köpfen der Figuren füllen zwei in der Mitte sich treffende Ranken im Renaissancegeschmack, die seitlich jede in einen geflügelten Engelkopf auslaufen. Die Engel sind als Zuschauer des Vorganges charakterisiert. Das fast genau quadratische Bildchen wird durch die Rahmung zum liegenden Rechteck erweitert, indem jederseits ein Streifen angefügt ist, der als einwärts weisende Seitenwand zu interpretieren ist. Um das Ganze ist sodann ein Rahmen gelegt, der Einfassungen florentinischer Buchholzschnitte nachgebildet erscheint, schmale Bänder mit einfacher Verzierung, die weiß aus schwarzem Grunde ausgespart ist. Das Motiv ist in jedem der vier Streifen ein anderes. (Auch dafür gibt es Analogien im florentinischen Buchholzschnitt.)

Innerhalb der augsburgischen Buchillustration nimmt unser Blatt eine eigene Stelle ein. Es läßt sich (mit Ausnahme der folgenden Illustration im Simonbuche) kein weiterer Holzschnitt namhaft machen, der ihm stilistisch gleich wäre oder auf denselben Urheber hinwiese. Auch wird durch die Haltung des Blattes selbst dieser Charakter des einmaligen bestätigt, denn der Zeichner erweist sich mit den Gewohn-

heiten des Holzschnittes keineswegs vertraut, und sucht man seinen Namen, so wird man darum weniger an diejenigen zu denken haben, die sich berufsmäßig mit dem Holzschnitt beschäftigten, als vielmehr an einen der Maler Augsburgs. Um so mehr gewinnt es an Interesse, seiner Persönlichkeit nachzugehen, denn die sehr bedeutende Zeichnung läßt auf einen der auch uns noch bekannten Meister als Urheber schließen. In der Tat kommt nach meiner Meinung kein geringerer als der ältere Holbein in Frage. Verschiedene Umstände führen auf ihn. Einmal die rein zentrale und reliefmäßige Komposition auf dunklem Grunde, die ihre genaue Analogie in den auch zeitlich am nächsten stehenden Flügeln des



Augsburger Katharinenaltars von 1512, etwa dem Petrusmartyrium[2]) findet. Sodann der obere Abschluß mit der im Renaissancegeschmack erfundenen Ranke, die in jeder Einzelheit, in der Art der lappig breiten Kelchblätter, der Führung der wulstigen Stengel mit ihren Abschnürungen, den Rosettenblüten und Beerenfrüchten sowie der Endigung in menschliche Bildungen, genaueste Entsprechungen in Holbeins Ornamentenschatz, und zwar die nächsten wieder in den Tafeln von 1512 findet. (Der Hauptteil der Ranke, der große Blattkelch, findet sich in dem Ornament der Flügelaußenseiten fast identisch wiederholt, ebenso die Art der Bindung

[2]) Abgebildet auf Tafel 39 meines Buches über Hans Holbein den Älteren. Leipzig 1908.

der Ranken in der Mitte.) Endlich sei auf die trotz der Kleinheit noch immer charakteristischen Typen hingewiesen, die allerdings mehr in die voraufgehende Zeit zurückführen, deren Verwandte man in den Werken vom Kaisheimer Altar bis zur Paulusbasilika und den Allerheiligenzeichnungen zu suchen hat.

Das Angeführte wird genügen, Holbeins Autorschaft zu erweisen. Die sicherlich aus florentinischen Drucken übernommene Art der Rahmung gewinnt nun ein besonderes Interesse, da sie Holbeins Bekanntschaft mit diesen Erzeugnissen italienischer Kunst erweist.

Mit dem zweiten fällt auch der dritte Holzschnitt des Büchleins Holbein zu. Die Gesamtanlage ist genau die gleiche. Die Art der Rahmung stimmt überein. (Der äußere Rahmen wird hier nur durch vier Parallellinien bestritten.) Die Ranken, die den oberen Abschluß bilden, sind nahezu wörtlich wiederholt. Vor dem schwarzen Grunde steht hier der Sarkophag mit einer Decke, auf der der ermordete Knabe liegt, darüber ein Wolkenkranz, aus dem eine Strahlenglorie bricht. Die stilistische Haltung stimmt in jeder Hinsicht mit der des vorigen Holzschnittes überein, doch steht das Blatt an Bedeutung zurück.

Über eine Reihe anderer Fragen, die sich anschließen, wie die nach dem Schneider der Holzstöcke, der Herkunft des Titel- und Schlußbildes, vor allem aber nach der Bedeutung der Blätter im Rahmen der augsburgischen Buchillustration überhaupt, soll in einem weiteren Zusammenhange gehandelt werden. An dieser Stelle mag nur noch die Gelegenheit benutzt sein, zwei fernere Nachträge zum Thema des älteren Holbein zu geben. Herr Dr. Giehlow machte mich auf einen Brief des Humanisten Veit Bild, Mönch bei St. Ulrich in Augsburg, aufmerksam, dessen Inhalt in den Regesten Alfred Schröders[3]) folgendermaßen wiedergegeben ist: „1509 Juli 20. Für Supprior Sig. Zimmermann an Prior von Hirsau: Holbein könne den Auftrag für Kloster Hirsau in diesem Jahre nicht ausführen wegen Überhäufung mit Arbeit, sei aber bereit, im folgenden Jahr demselben nachzukommen, vorausgesetzt, daß er alle Vorbereitungen dazu im Kloster Hirsau treffen dürfe.“ Der Brief beansprucht ein besonderes Interesse, weil er bezeugt, daß es gerade in der Zeit, aus der uns am wenigsten von Holbeins Tätigkeit erhalten blieb, dem Meister an Arbeit und Aufträgen keineswegs fehlte. Ob der Hirsauer Auftrag zur Ausführung gelangte, ist nicht bekannt. Im einzelnen ist noch wichtig, daß berichtet wird, Holbein wolle alle Vorbereitungen zur Arbeit im Kloster Hirsau selbst treffen. Denn man wird daraus schließen dürfen, daß auch andere große Aufträge wie etwa der Kaisheimer und der

3) Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. XX. Jahrgang. Augsburg 1893.

Frankfurter Altar an Ort und Stelle ausgeführt wurden, was für Frankfurt ja auch durch andere Beweismittel schon wahrscheinlich gemacht werden konnte. Für die Frage nach den Reisen der Künstler überhaupt dürfte dieser Punkt über den einzelnen Fall hinaus auch eine allgemeine Bedeutung beanspruchen.

Zum Schluß eine Berichtigung. Auf Holbeins Schwartzepitaph vom Jahre 1508 ist nicht der im Jahre 1478 verstorbene Bürgermeister Ulrich Schwartz dargestellt, sondern dessen gleichnamiger Sohn mit seiner reichen Nachkommenschaft. Georg Habich hat dies in seinem Aufsatz über Hans Schwartz (Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. XXVII, S. 31. 1906) an einer Stelle, die mir bei Abfassung meiner Holbeinmonographie entgangen war, unter Bezugnahme auf eine Mitteilung Buffs ausgeführt. (Kunstchronik, XXII, Sp. 711, 1882.) Die Zahl der im Bilde dargestellten Ehefrauen (3) und Kinder (31) stimmt nur zu dem jüngeren Schwartz, der im Jahre 1519 70jährig starb, also 1508 ungefähr 59 Jahre zählte. Ich bin nun in der Lage, für diese Annahme einen weiteren Beweis beizubringen. Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt nämlich einen in vieler Hinsicht interessanten Geschlechtertanz der Familie Schwartz (Deckfarbenmalerei auf Papier) vom Jahre 1522, auf dem auch der verstorbene Vater erscheint, mit der Beischrift: VLRICH · SWARTZ · EĨ · VATER · 36 · KINDER · MORTØ · EST · 1519. Der Widerspruch in der Angabe der Kinderzahl mit der des bei Buff abgedruckten Epitaphs bleibt noch zu lösen. Wichtig ist aber, daß zu dem Kopf dieses Ulrich Schwartz eine genaue Vorzeichnung erhalten ist. Das Blatt befindet sich im Louvre unter dem Namen Holbeins des Älteren. In meinem Verzeichnis ist es als Nr. 147 aufgeführt, obwohl mir die Zuweisung an Holbein durchaus nicht einwandfrei erschien. Meine Zweifel sind durch die neue Bestimmung der Persönlichkeit des Dargestellten nur noch stärker geworden. Sicher ist aber, daß der »alt Ulrich Schwartz« der Zeichnung kein anderer sein kann als der Stifter des Holbeinschen Bildes. Das faltenreiche Gesicht mit den kleinen Augen und dem stark entwickelten Doppelkinn ist unverkennbar. Nach dem Alter des Dargestellten zu schließen, ist die Zeichnung später angefertigt als Holbeins Bild, ja vielleicht deuten die geschlossenen Augen darauf, daß es sich um eine Aufnahme auf dem Totenbett handelt. Dann wäre Holbeins Autorschaft an dem Blatt mit Sicherheit auszuschließen, da der Künstler 1519 nicht mehr in Augsburg weilte. Jedenfalls aber ergibt die Zeichnung zusammen mit dem Berliner Geschlechtertanz, zu dem sie unmittelbar gehört, eine einwandfreie Bestimmung der Persönlichkeit des Ulrich Schwartz auf Holbeins Epitaphbild vom Jahre 1508.

Über die »Wunder von Mariazell«.

Von **Wilhelm Schmidt.**

(Mit zwei Textabbildungen.)

Über den Feldkirch-Passauer Maler Wolfgang Huber sind neuerdings zwei Arbeiten erschienen. Die eine von Hermann Voss, »Der Ursprung des Donaustiles« (Leipzig, Hiersemann, 1907), behandelt allerdings den Künstler nicht selbständig, sondern als eine wichtige Persönlichkeit im Verein mit andern Künstlern seiner Zeit und Richtung. Die zweite, die mir in Behandlungsweise und kunstgeschichtlicher Anschauung näher steht, ist eine Doktordissertation von Rudolf Riggenbach (Basel 1907); diese beschäftigt sich speziell mit Huber.

Beide Arbeiten kommen auf die Jahreszahl 1502 zurück, welche ich auf einem Blatte der Pester Nationalgalerie, wenn auch mit innerem Widerstreben, glaubte lesen zu sollen. Sie schlagen dafür die Lesart 1512 vor. In der Tat glaube ich jetzt selbst an die Richtigkeit der letztern. Es läßt sich ja nicht leugnen, daß man in erster Linie 1502 lesen würde, wie auch der frühere Direktor Franz von Pulszky, der mit mir die Sammlung durchsah, gelesen hatte. Da das erste verwandte Blatt 1510 gezeichnet ist, und von da an sich die Jahreszahlen mehren, so ist die anscheinende Bezeichnung 1502 nur einem neckischen Zufalle zu danken. Nach Riggenbach wäre die erste Jahreszahl Hubers 1505, die sich auf einer Federzeichnung bei Herrn Prof. E. Ehlers in Göttingen findet. Ich kenne das Original nicht, doch hatte der Besitzer die Liebenswürdigkeit, mir eine Photographie zu schicken. Danach finde ich nicht den geringsten Zusammenhang mit dem spätern Huber; dieser müßte sich eben vollkommen geändert haben, was man nur mit Widerstreben annehmen wird. Die Bezeichnung W. H. wäre demnach falsch. Der Zeichner weist Verwandtschaft mit der Dürerschen Schule auf und scheint gewisse Beziehungen zu den frühen Arbeiten des H. Schäufelein zu haben. Auch bei Wechtlin findet man Ähnlichkeiten. In der Münchener Graphischen Sammlung liegt unter Schäufelein ein hl. Franciscus, ein Scheibenriß, der unstreitig in der Behandlung starke Verwandtschaft hat.

Indem ich also mit der Lesung der Jahreszahl 1512 den beiden geschätzten Forschern zustimme, weiche ich um so entschiedener von ihrer stilkritischen Beurteilung der »Wunder von Mariazell« ab, die ich im Repertorium XVI, S. 254, dem Meister von Passau zugeteilt hatte. Fr. Lippmann schrieb mir damals von Berlin einen Brief, in dem er mir seine Übereinstimmung erklärte.

Voss und Riggenbach stimmen freilich in ihrer Anschauung über die Folge unter sich auch nicht überein.

Riggenbach (S. 42) meint, der Gesamtcharakter sei ein von Huber »total verschiedener«. Huber liebe einen weiten, offenen Raum, der



Zeichner dieser Blätter fülle ihn massig aus. Und dieser, Huber entgegengesetzte Stil gehe überall durch, die Architektur sei schwer und die Gestalten breit und klotzig. Allerdings gibt Riggenbach zu: »Die Vorliebe für Landschaft haben Huber und der unbekannte Meister gemeinsam. Einzelheiten sind sogar zum Verwechseln ähnlich.« Nun muß

man bedenken, daß Huber bei diesen Vorstellungen sozusagen eine gebundene »Marschroute« hatte. Die Sujets beruhen ohne Zweifel von Hause aus auf bereits vorhandenen sogenannten Votivtäfelchen und vielleicht auch andern Abbildungen, und Huber mußte, auch wenn er ohne



Vorlagen ganz frei erfand, das Bestreben haben, die betreffenden Vorfälle möglichst deutlich und groß zu charakterisieren und nicht etwa einen weiten und offenen Raum als die Hauptsache zu schildern. Selbstverständlich hat er die vorhandenen Darstellungen in seinen Stil umgesetzt und seiner charakteristischen Vorliebe für Landschaft, die Riggenbach

mit Recht betont, nach Möglichkeit gefrönt. Daß die Formauffassung der Gestalten eine von Huber verschiedene sei, kann ich durchaus nicht zugeben. Zur Veranschaulichung hierfür bringe ich zwei Faksimiles, die allerdings von der reichen Fülle der Beweismittel nur einen dürftigen Begriff geben. Die erste Abb. ist ein Ausschnitt aus den Wundern von Mariazell, die zweite einer aus dem Baseler Holzschnitte mit den 3 Landsknechten; die Formauffassung mit diesen und ebenso mit der Zeichnung von 1515 bei Lanna in Prag (Handzeichnungswerk der Albertina Nr. 1321) ist durchaus identisch. Desgleichen der Kriegsknecht »Martin Wildeman«, der sich in Breunners Kriegsvölkern III. Abt. Nr. 15 nachgebildet findet und den ich im Repertorium XVII, 366, für einen Huber erklärt hatte. Der »Wildeman« weicht in der Behandlung etwas von den andern ab; ob dies nun aus einem andern Zeichnungsmaterial des Künstlers oder durch einen andern Formschneider zu erklären ist, wüßte ich nicht zu sagen. Ich würde mich nicht erstaunen, wenn jemand im Hinblicke darauf den Martin, der zudem nicht bezeichnet ist, wenn auch mit Unrecht, von den andern Landsknechtsdarstellungen trennte und einen verwandten aber doch verschiedenen Künstler daraus konstruierte. Man muß eben bei allen Holzschnitten mit der Tatsache verschiedener Xylographen rechnen, und Hans Vollmer (Repertorium XXXI, S. 153), sagt mit Recht: »Die Unterscheidung der einzelnen Hände ist bekanntermaßen gerade auf dem Gebiete des Holzschnittes ein höchst diffiziles Beginnen, bei dem man gar nicht vorsichtig genug sein kann. Zwei sich unähnliche Vorzeichnungen können durch die Übertragung durch ein und denselben Formschneider als Schnitte oft eine verzweifelte Ähnlichkeit bekommen und umgekehrt.« Die längern Proportionen des von Campbell Dodgson, Burlington Magazine X, S. 57, abgebildeten Landsknechtsblattes bei Mr. Huth in London, weichen von den mehr untersetzten, »breiten und klotzigen« Gestalten der Baseler Landsknechte ab. Riggenbach meint, die Baseler müßten später entstanden sein, als die Londoner, die 1515 datiert sind. Das ist möglich, aber nicht ganz sicher, weil das Baseler Blatt in jedem Betracht mit der Landsknechtszeichnung bei Lanna in Prag übereinstimmt, welche gleichfalls die Jahreszahl 1515 trägt. Voss charakterisiert den Baseler Schnitt als von »merkwürdig lokerer Handhabung dieser Technik, die im allgemeinen der malerischen Tendenz so wenig günstig ist«. Diese Beobachtung ist unbestreitbar, aber nun möchte ich jeden fragen, ob man die Landsknechtsdarstellungen, wenn sie nicht durch Bezeichnung oder auch bloß durch Jahreszahl, wie bei dem Huthschen Blatte, gesichert sind, und wenn die verbindenden Glieder mit andern Werken Hubers, was ja der Fall sein könnte, fehlen, für Arbeiten unsers Wolfgang hielte. Hand aufs Herz! ich selbst würde wohl

kaum an den Meister des Feldkircher Altares und der bei Bartsch verzeichneten Holzschnitte gedacht, sie nur als von einem verwandten Meister haben herrühren lassen, und andern Forschern dürfte es vielleicht nicht besser gehen. Man sieht daraus, wie vorsichtig man mit dem Zuteilen an angeblich verschiedene Künstler sein muß, und wie gefährlich es ist, aus gewissen allgemeinen vorgefaßten Prinzipien heraus zu sagen, das und das kann er nicht gemacht haben, das und das übersteigt seine Fassungskraft, stimmt nicht mit seinem Stile, wo sonst alle Indizien passen. Huber war nichts weniger als ein großer Künstler, mit den Körperproportionen haperte es bei ihm, und die gegenseitige geschickte Beziehung bewegter Gestalten war überhaupt seine Schattenseite; es geht durchaus nicht an, aus ein paar Darstellungen heraus, die dem herkömmlichen Kreise entnommen sind, ihm eine Folge abzusprechen, wo er eine eigentümliche und öfter lebhaft bewegte dramatische Darstellung zu bewältigen hatte. Bei Huber sind eben die verbindenden Glieder zu den »Wundern von Mariazell« die Landsknechtsblätter, und diese sind in Formauffassung und Zeichnung bis ins Innerste getränkt von dem gleichen Geiste. Nur eine Hand konnte diese Zeichnung entwerfen, und vielleicht, aber nicht so sicher, sind sie von demselben Formschneider ausgeführt. Man vergleiche z. B. in den beigegebenen Abbildungen die gleiche Kopfbildung, Augen und Nase, das gleiche Stehen, die gleichen Proportionen und die gleiche landschaftliche Empfindung. Und bei allen die durchaus identische Führung des zeichnenden Stiftes: die wilde malerische Manier in der Landschaft, die massigen Figuren, die geraden Schattenstriche im Boden und alles andere, was man nur durch das Bildliche vergleichen, nicht durch Beschreibung ersehen kann. Man verfolge nur einmal bis ins kleinste Detail die Art der Strichelführung; das ist nur aus einer Hand entsprungen. Auf einem Blatte, der Türkenschlacht des Königs Ludwigs II. von Ungarn, findet sich oben links der Buchstabe M, der den Zeichner oder den Formschneider des Blattes bedeuten kann. Es gibt ja tatsächlich einen zeitgenössischen Formschneider, welcher M signirte, und an diesen müßte man in erster Linie denken, falls jene Darstellung wirklich von Huber herrührte; ich bin jedoch der Meinung von Voss, daß das Blatt von einer fremden Hand gezeichnet sei, also für die Frage, ob Huber der Autor der »Wunder,« gar nicht in Betracht kommt. Es ist vermutlich etwas später eingeschoben, und der Urheber scheint mir, wenn auch mit Huber verwandt, doch noch mehr mit Altdorfer zusammenzuhängen.

Voss seinerseits zieht für die »Wunder« den älteren Bruder des Wolfgangs, einen Bildhauer, heran und meint, sie seien als Produkt der Werkstätte der beiden zu betrachten, sie lehnten sich im allgemeinen

Stil an den Bildhauer an und verwendeten für die Landschaften Vorlagen oder dergleichen des Malers Wolf. Der Stil sei überhaupt ein weit primitiverer, geradezu archaistischer. Mir kommt diese Erklärung zu künstlich, zu erklügelt vor, ich leugne durchaus, daß der Verfertiger seinem Denken nach mehr »Plastiker« war, und glaube erst recht nicht im Vergleiche mit andern Werken Wolfgangs an eine primitivere Kunst. Dann müßten ja vor allem auch die im Stile vollkommen gleichen Landsknechte einen primitivere Kunstweise zur Schau tragen! Mit diesen Mitteln kommen wir nicht weiter. Der Einfluß der doch wahrhaftig nicht auf Augsburg beschränkten italienischen Renaissance, der in der Bildung der Figuren (z. B. Madonna usw.) aber auch in architektonischen Motiven zutage tritt, läßt ganz und gar nicht an einen besondern Archaismus denken. Vgl. z. B. auch die Renaissancearchitektur auf Nic. Kirbergers Zeichnung der Enthauptung Johannes des Täufers von 1519 in der Albertina (Nr. 417). Voss hat ja das Verdienst, mit Nachdruck auf den Bruder Bildhauer aufmerksam gemacht zu haben; wie es aber mit seinen Zuschreibungen klappt, das traue ich mir bis jetzt nicht zu beurteilen, und es dürfte darüber noch viel Wasser die Ill und die Donau hinunterfließen. Geben wir also dem braven Wolfgang sein vom malerischen Standpunkte aufgefaßtes und aus einem Gusse bestehendes Werk zurück!

Ein Miniaturporträt Albrecht Altdorfers nach dem Leben.

Von Dr. **Hans Hildebrandt**, München.

Mit 2 Textabbildungen.

Aus Anlaß meiner Doktordissertation über »Die Architektur bei Albrecht Altdorfer«, welche inzwischen in Buchform[1]) erschienen ist, wandte ich mich an das Stadtbauamt Regensburg, um verschiedene Auskünfte zu erhalten. Herr Stadtbauassessor Dr. Schmidt hatte die große Güte, Forschungen im Archiv für mich anzustellen, und machte mich auf eine Miniatur aufmerksam, auf welcher er das Wappen Albrecht Altdorfers entdeckt hatte. Bei eingehender Besichtigung stellte sich heraus, daß das wertvolle und trefflich erhaltene Blatt genug des kunstgeschichtlich Wertvollen birgt, um eine genaue Beschreibung zu lohnen.

Dargestellt ist, wie das Buch selbst, dessen erste Seite die Miniatur füllt, das »Freiheitsbuch der Stadt Regensburg«, in feierlichster Sitzung des inneren Rates von dem Doktor der Rechte, Hiltner, übergeben wird. In die reich mit Gold grundierte Umrahmung sind die Wappen der 16 Ratsherrn (einschließlich des Bürgermeisters) sowie, von jenen nach Gebühr gesondert, die des Ratschreibers und des Doktors der Rechte eingetragen. Da jede der drei für die Ratsherrnwappen vorbehaltenen Seiten genau ebensoviele Wappen aufweist, als auf der ihr gleichgerichteten Bank Stadträte sitzen, ist es nicht schwer, die einzelnen Persönlichkeiten zu bestimmen. So ergibt sich durch Zählung — ob von links oder von rechts, bleibt sich gleich, — daß Albrecht Altdorfer, seit 1526 Mitglied des inneren Rats und Stadtbaumeister von Regensburg, als der Vierte nach hinten auf der linken Bank seinen Platz hat. Und diese Entdeckung bedeutet keine Enttäuschung: vornehmer in der Haltung, gewählter in der Kleidung denn seine Genossen stellt sich uns der Meister vor, eine ernste, sympathische Erscheinung. Aber wie ganz anders, als wir bisher gewohnt waren ihn uns zu denken! Da kein Selbstbildnis noch irgend ein Porträt des Malers, aufgenommen durch einen Zeitgenossen, auf uns gekommen, mußte man wohl oder übel einem Stiche Kilians Glauben schenken (abgebildet in Sandrarts Academia). In diesem Brustbild erscheint Altdorfer als hagerer Mann, mit kräftiger,

[1]) Verlag Heitz u. Mündel in Straßburg.

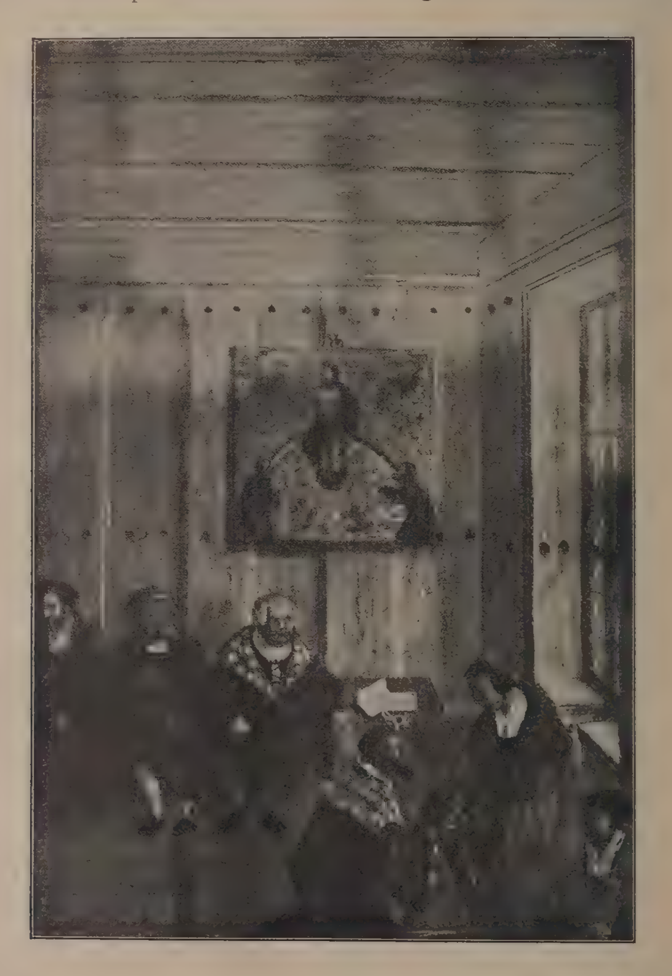

H. GEORG
SALLER
H. ALBRECHT
ALTDORFFER
H. GEORG
WALTMAN
H. GEORG
PAVMGARTNE
H. MATHEVS
AICHINGER

stark gebogener Nase, herabhängendem Schnurrbart und langem, wallendem Vollbart. Gerade diese Frisur mußte stutzig machen: Sie ist typisch für Kilians Zeitalter, nicht aber für Aldorfers Generation. Tatsächlich würde man hinter dem »Albrecht Altdorfer« in Sandrarts Chronik weit eher einen Astrologen oder Alchymisten als den liebenswürdigen Maler des deutschen Waldes suchen. Die Regensburger Miniatur, 1535, drei Jahre vor des Meisters Tod gefertigt, zeigt einen völlig anderen Menschen: ziemlich groß, doch durchaus nicht mager, mit breitem energischem Kopf, gerader Nase, die als unmittelbare Fortsetzung der Stirnlinie erscheint, und ohne jeden Bart. Das Haar, welches als schmaler Streif unter dem schwarzen Barett hervorlugt, ist dunkelblond — soweit bei der Kleinheit der Miniatur (der ganze Kopf hat knapp einen halben Zentimeter Höhe) ein Schluß auf solche Einzelheiten erlaubt scheint. Mit ganz besonderer Sorgfalt ist die Kleidung behandelt, und auf den ersten Blick erkennt man, daß dieser Mann wohlhabend, von feinem Geschmack war und etwas auf sein Äußeres gab. Unter dem schwarzen, mit gelbem Pelz gefütterten Mantel tritt am Halse das gefältete Hemd hervor. Eine goldene Kette legt sich darüber. Die enganliegenden Strümpfe sind hellgelb, die Schuhe schwarz. In der Hand hält Altdorfer ein Paar brauner Handschuhe. Er sitzt ruhig, mit übergeschlagenen Beinen, und scheint mehr mit sich selbst als mit dem Vorgang vor seinen Augen beschäftigt.

Nun zu des Meisters Wappen, über welches wie über alle übrigen der volle Namen gesetzt ist. Der Schild ist nach unten abgerundet. Diagonallinien zerschneiden ihn in vier Teile. Das eine Paar gegenüberliegender Seiten ist rot, das andere weiß (silbern) gehalten. Innerhalb eines Kreises, um den Schnittpunkt der Diagonalen gezogen, werden die Farben versetzt. Die vier herzförmigen Blätter, der Mittelblume tragen dieselbe Farbenverteilung wie die äußersten Flächen. Dieses Wappen ist in Siebmachers Wappenbuch von 1605 (Band V, Nr. 226) mit der Beischrift »Altdorfer« abgebildet. Außerdem erwähnt es Neumann in den Altdorfer gewidmeten Zeilen (Meyers Allg. Künstlerlexikon, Band I) als in einer alten Handschrift von dem Regensburger Kunsthändler Börner gesehen. Da Friedländer bei seinen Forschungen für seine ausgezeichnete Altdorfer-Biographie diese Handschrift nicht auffinden konnte, schien ihm ein anderes Wappen besser bezeugt, und er bezweifelte die Echtheit des oben beschriebenen. Das von ihm für gültig erklärte eignet der Landshut-Regensburger Patrizierfamilie Altdorfer und soll auf des Meisters Grabstein gemeißelt gewesen sein. Ob sich der Maler auch dieses Wappens bedient hat, lasse ich dahingestellt. Ganz gewiß aber hat er das in Siebmachers Wappenbuch dargestellte geführt. Denn die alte Handschrift, von der Neumann schreibt, kann

nur das Freiheitsbuch der Stadt Regensburg gewesen sein. Und die Miniatur des Titelblatts ist noch zu des Meisters Lebzeiten gefertigt worden.

Mit Bildnis und Wappen Altdorfers ist die Bedeutung der Miniatur noch nicht erschöpft. Gleichwie er eine möglichst vollkommene Porträt-



ähnlichkeit der dargestellten Personen erstrebte, hat der Maler auch eine photographisch treue Wiedergabe des »Blauen Saales« gewollt und erreicht und nicht den mindesten Versuch einer Idealisierung des fast ärmlich schmucklosen Raumes gemacht, in dem die Regensburger Stadtväter alle wichtigen Geschäfte der freien Reichsstadt berieten. Decken

und Wände zeigen einfachste Bretterverschalung. Um so mehr fallen die wenigen Prunkstücke in die Augen. Zunächst im Hintergrund eine Renaissancetür. Sie gibt die reinsten Formen des oberitalienischen Stils vom Beginn des 16. Jahrhunderts und verdient ein Meisterwerk genannt zu werden. Ich kann auf meine oben angeführte Arbeit über die Architektur bei Albrecht Altdorfer verweisen, wo sich eine genaue Schilderung der Tür nebst dem Nachweise findet, daß sie der Baumeistertätigkeit unseres Malers die Entstehung dankt. Hier nur soviel, daß sie der Auffassung, welche der Regensburger durch persönliche Anschauung sich von dem italienischen Stil gebildet, in jeder Einzelheit entspricht, und daß er alle seine Lieblings-Renaissancemotive bei ihr verwertet hat. Leider ist uns dieses Werk des Stadtbaumeisters nur in einer Miniatur erhalten. Schon Anfang des 17. Jahrhunderts war sie beseitigt, wie eine zweite Miniatur im Besitze des Regensburger Stadtarchivs (von 1627) beweist. Die auf dieser abgebildeten prunkvollen Spätrenaissancetüren sind z. T. noch heute im »blauen Saal« erhalten.

Rechts und links von der Tür hängt je ein dunkles Barett. Sie wirken fast als Wandzier, so dürftig ist der Raum, welchem nur ein einziger Bildschmuck eignet: Ein großes, quadratisches Gemälde, Christus als Weltenrichter, von Maria und Johannes angebetet. Bei Altdorfers Stellung als Kunstdiktator seiner Vaterstadt kann es nicht überraschen, wenn der Magistrat ein Bild seines hochbegabten Mitglieds als Wandschmuck wählte. Wahrscheinlich haben wir ein verloren gegangenes Original Altdorfers in dieser Miniaturabbildung vor uns. Den Beweis erbringt der kleine, vorletzte Holzschnitt aus der Folge »Von der Sünde und Erlösung des Menschengeschlechts usw.« (B. 39). Genau die nämliche Komposition, nur daß sie im Gemälde wesentlich vereinfacht, rhythmischer in den Linien gehalten und veredelt worden. Christus, eine hochaufgereckte Gestalt, nur mit einem wallenden (roten) Mantel bekleidet, thront auf dem Regenbogen, der nach den unteren Ecken zu, also diagonal, verläuft. Seine Füße ruhen auf der Weltkugel, die in Wolken schwebt. Maria (in blauem Mantel), Johannes (in gelbbraunem Gewand), knien rechts und links, schließen die Komposition nach unten ab und rahmen gleichzeitig das Mittelfeld ein. Zwischen ihnen breitet sich eine sonnige, grüne Landschaft. Auf dem Holzschnitt werden neben Maria und Johannes dem Rande zu noch mehrere Engel sichtbar. Diese Anordnung war viel zu gedrängt, weshalb der Maler die Figurenzahl verminderte und an Stelle des hohen Rechtecks eine fast quadratische Bildfläche setzte. Im oberen Drittel füllen zwei posaunenblasende Engel (in gedämpft rötlichen Gewändern) die Ecken. Von Christi Haupt gehen Lilie und Schwert aus — auch unser Meister hat sich von diesem un-

malerischen, rein literarischen Motiv der nordischen Kunst nicht loszusagen verstanden. Wenn diese Komposition auch auf das seit alters her übliche Schema zurückgeht, so ist die Übereinstimmung zwischen Schnitt und Bild doch so vollständig, sind alle Unterschiede aus der Änderung des Formats und der gründlicheren formalen Durcharbeitung so restlos zu erklären, daß ein Zweifel an Altdorfers Urheberschaft kaum möglich. Selbstverständlich müßte das Gemälde nach der ungefähr um 1515 anzusetzenden Holzschnittfolge entstanden sein.

Wer mag der Miniaturist gewesen sein, dem wir dies Kleinod danken? Sicher ein hervorragender Meister seines Fachs, was ja in Regensburg, der Heimat Furthmeyrs, nicht zu verwundern. Die Malerei ist überaus sorgsam, doch ohne Härte, hat prächtigsten Farbenglanz, und die umrahmenden Ornamente sind von köstlicher Anmut. Man hat in Regensburg schon an Altdorfer selbst gedacht. Aber der Meister hat die perspektivischen Gesetze noch weit souveräner beherrscht als der Miniaturist. Ich möchte eine — freilich unbeweisbare — andere Vermutung äußern. In dem kunstvollen Aufbau über der Tür bildet eine Rundscheibe mit dem Monogramm |M| die Mitte. Daß die Tür an derselben Stelle in Wirklichkeit den Namen ihres Baumeisters getragen habe, ist ausgeschlossen, weil selbst die bescheidenste Bezeichnung des Architekten an Bauten der damaligen Zeit fast niemals vorkommt. Stellt es ein von dem Magistrat gewünschtes Buchstabensymbol dar? Ich wüßte nicht, welches. Eher glaube ich, daß der Miniaturist, stolz auf sein gelungenes Werk, sich gestattet hat, an Stelle des ornamentalen oder plastischen Schmucks, welcher in der Rundscheihe angebracht war, seinen eigenen Namen einzusetzen. Dieser Fall wäre nicht vereinzelt. Vielleicht dürfen wir dann Hans Müelich, den in späteren Jahren von Bayerns Herzog so hochgeschätzten Miniatur- und Porträtmaler, als Verfertiger des Blattes nennen. Müelich war im Jahre 1536 ein Zwanziger. Da er sich besonders in der Miniaturmalerei hervortat, und da die frühesten von ihm bekannten Bilder in Regensburg auftauchten, mag er seine Lehrjahre recht wohl in jener Stadt zugebracht haben, in welcher die Kleinmalerei gepflegt und geübt wurde wie nirgends sonst in Deutschland zu Anfang des 16. Jahrhunders. Freilich: Keines der von ihm gewiß verwerteten Monogramme stimmt mit unserem genau überein. Da indessen der Gebrauch von fünf verschiedenen Monogrammen verbürgt, mag man ihm leicht auch noch ein sechstes zutrauen. Im übrigen ist ziemlich unerheblich, ob Hans Müelich oder ein anderer Regensburger die Ratssitzung vom Jahre 1535 geschildert. Genug, daß er zu den Tüchtigsten seines Faches zählte, und daß er das einzig bekannte Bildnis Albrecht Altdorfers uns überliefert hat, das seine Züge nach dem Leben wiedergibt.

Ein russisches Dokument zur Geschichte von Memlings Jüngstem Gericht in Danzig.

Seit dem glorreichen Auftreten Paul Benekes und des Peter von Danzig in der Kunstgeschichte anno Domini 1473 hat Memlings Jüngstes Gericht in den verschiedensten Welthändeln bis 1815 einschließlich eine Rolle zu spielen gehabt, auch während des Nordischen Krieges, im Jahre 1717. Durch die beispiellose Zähigkeit, mit der die Bürgerschaft von Danzig stets ihr Stadtheiligtum verteidigt hat, wußte sie auch damals sich gegen die Ansprüche Peters des Großen zu wehren. In der Literatur fand ich nur einen undeutlichen Hinweis auf die Absichten des Zaren, das Bild an sich zu bringen: in Springers deutscher Ausgabe von Crowe und Cavalcaselles Geschichte der Altniederländischen Malerei (S. 285, Anm. 1). Eine Reihe Details gibt nun ein russisches Dokument, das ich mir erlaube hier in deutscher Übersetzung wiederzugeben. Vorher aber einige Worte des Vorbehaltes und der Entschuldigung.

Wer der eigentliche Entdecker des Textes gewesen ist, vermag ich nicht zu sagen. Etwa im Jahre 1902 fanden wir beim Durchstöbern eines Schreibtisches in den Arbeitsräumen der Ermitage eine Abschrift mit dem Hinweis auf die weiter unten zu nennende gedruckte Quelle. Die Handschrift des Abschreibers blieb uns unbekannt; nach einigen äußeren Anzeichen kann ich nur vermuten, daß die Abschrift aus den Zeiten stammt, da der rastlose Forscher Baron Edmund Bruiningk († 1885) an der Spitze der Ermitagegalerie stand. Die Abschrift war mir aus den Augen gekommen, bis ich sie im Frühling d. J. im Schreibtische meines verstorbenen Freundes und Chefs Alexander Neustrójew wieder auffand und nunmehr eile ich diesen Fund zu veröffentlichen, selbst auf die Gefahr hin bereits Bekanntes in unvollkommenerer Form zu bringen. Mir liegt ein russischer Text vor, der vielleicht nur eine Übersetzung aus dem Deutschen ist. Dieser hypostasierte Originaltext ist vielleicht in einem Danziger Archive vorhanden, vielleicht sogar schon publiziert. Da ich in der kunsthistorischen Literatur keinen Hinweis darauf finde, glaube ich an dieser Stelle das Stück veröffentlichen zu dürfen.

Die erwähnte Abschrift gab eine gedruckte Quelle an, in der am allerwenigsten kunsthistorisch bemerkenswerte Aktenstücke gesucht werden

dürften: die »Pólnoje Ssobránije Sakonow Rossiiskoi Impérii« (»Vollständige Sammlung der Gesetze des Russischen Kaiserreiches«) die alle seit 1678 in Rußland mit Gesetzkraft erlassenen Bestimmungen enthält und nicht mit dem geltenden Gesetzeskodex, dem »Sswod Sakónow« verwechselt werden darf. In dem fünften Bande der vollständigen Sammlung (St. Petersburg 1830) ist auf S. 514 unter dem 8. Oktober 1717 (julianischen Stiles) sub Nr. 3108 folgendes Aktenstück abgedruckt:

»Deklaration der Stadt Danzig. — Über die Weigerung, dem Russischen Kaiser das Andachtsbild des Jüngsten Gerichtes abzutreten.«

»Dieweil es dem Erlauchten Fürsten und Herrn Wassili Dolgorukow, von Seiner Groß-Zarischen Majestät Allerhöchst eingesetztem General und Ritter der Orden vom Elefanten und vom Weißen Adler usw. genehm war, nach der Abreise Seiner Groß-Zarischen Majestät aus Gdansk und nach Abschluß des Vertrages zwischen Seiner Groß-Zarischen Majestät und der Stadt Gdansk und nachfolgender Ratifikation, Namens Allerhöchst gedachter Seiner Groß-Zarischen Majestät dem hochwohllöblichen Rate besagter Stadt zu verkünden: daß Seiner Groß-Zarischen Majestät das in der Pfarrkirche zu St. Marien befindliche Andachtsbild des Jüngsten Gerichts besonders gefallen habe, und darum dem obbedachten Erlauchten Fürsten durch einen Brief aus Stutthof der Befehl gegeben sei, selbiges zu fordern, der alsdann auch etliche Konferenzen mit den für den beschlossenen Vertrag ernannten Räten gehabt hat: und von diesen unter anderem vorgestellt wurde, daß diese unerwartete Forderung von solcher Art sei, auf welche die Stadt in keiner Weise eingehen könne, weil es frech wäre eine Sache, die vor dreihundert Jahren der Kirche geweiht und in deren ruhigem Besitz verblieben wäre, zu verkaufen oder wegzugeben. Jedoch, da obbesagter Erlauchter Fürst dessen ungeachtet aufs neue eine schriftliche Forderung getan hat und eine ebenfalls schriftliche Erläuterung verlangt hat; so wird hiedurch mit würdigstgebührender Hochachtung auf solches Antwort erteilt: daß der hochwohllöbliche Rat der Stadt Gdansk nichts anderes tun kann, als auf obbedachte Gründe zu verweisen und sich ganz auf Seine Hochfürstliche Erlaucht zu verlassen, daß er dieses genehmigen wird.«

Bei der Ubersetzung habe ich mich genau an den unmöglichen Satzbau des Originals mit allen Anakoluthen und sonstigen stilistischen Ungeheuerlichkeiten gehalten und im übrigen versucht, die russischen Archaismen des Kanzleistils durch entsprechende deutsche Wendungen wiederzugeben. In sprachlicher Beziehung ist noch ein interessantes Moment hervorzuheben: der Gebrauch der Form des Stadtnamens »Gdansk«, der im heutigen Sprachgebrauch durch die germanisierte Form Danzig verdrängt ist.

Offenbar ist dieses Aktenstück als Beilage zur Konvention zwischen Peter dem Großen und der Stadt Danzig vom 19/30. September 1717 betrachtet worden, die gleichfalls im V. Bande der Polnoje Ssobránije Sakonow sub 3104, wenige Seiten vor der Deklaration abgedruckt ist. Der Artikel 6 der Konvention befreit die Stadt von jeder Kontribution und »von allen anderen Lasten, welchen Namen sie auch führen mögen« und Artikel 7 lautet in deutscher Übersetzung: »Die Stadt Gdansk wird von allen Ansprüchen und Forderungen, welche im Namen Seiner Groß-Zarischen Majestät in dem Falle, daß etwas in früherer Zeit unternommen oder erlassen worden ist, nach einiger Zeit erneuert würden oder unter irgendeinem Vorwande erdacht oder erneuert werden könnten, hiemit und alles in allem befreit und bewahrt.« Offenbar wurden diese Artikel beim Protest des Danziger Rates berücksichtigt und die Deklaration als Ergänzung der Konventionsakte angesehen, sonst wäre ihre Aufnahme in die Sammlung der Gesetze nicht zu erklären. Politische Kombinationen mögen Peter den Großen veranlaßt haben gegen die Hansastadt rücksichtsvoll zu sein, lag ihm, wie aus dem Tenor der Konvention hervorgeht, doch vor allem daran, den Handelsverkehr Danzigs mit Schweden und Polen zu vernichten, da er eine Art Kontinentalsperre gegen Schweden anstrebte. Bemerkenswert bleibt es, daß Memlings Gemälde auf den großen Willensmenschen, dem das Kriegs- und mechanische Handwerk lieber waren als alle Kunst, solch einen starken Eindruck gemacht hat.

James v. Schmidt.

Zu Werken Alvise Vivarinis.

Alvise Vivarinis großes Altarbild in der Frarikirche zu Venedig ist bekanntlich nach dem Tode Alvises durch Basaiti vollendet worden. Dieses Wissen kommt uns von einem durchaus glaubwürdigen Dokument, von einem auf dem Bilde angebrachten Inschriftszettel. Die Inschrift lautet: »Quod Vivarine tua fatali sorte nequisti | marrus basitus nobile prompsit opus.«

Bereits Crowe und Cavelcaselle (V. p. 65) haben versucht, das Eigentum beider Maler festzustellen. Dem Alvise geben sie den Entwurf zum Ganzen und von der Ausführung die Krönung Mariae, oben unter dem Bogenabschluß, ferner den thronenden Ambrosius und die ihn flankierenden jungen Ritter, schließlich »einen der beiden Bischöfe und einen Mönch aus der nächsten Umgebung des Thrones«. (Damit ist Gregor und der nur bis zum Hals sichtbare Heilige gemeint.) Die Ausführung der übrigen Teile soll Basaiti gehören. —

Berenson (Lotto, p. 82) geht weiter. Ihm scheinen die beiden Heiligen des Vordergrundes, Sebastian und Hieronymus, so wenig im Zusammenhang mit der Gesamtkomposition zu stehen, daß er sie für eigenmächtige Zutaten Basaitis halten möchte. Die Ansicht hat Anklang gefunden, so bei Jacobsen (Repertorium XXII p. 3517.) und scheinbar auch bei L. Venturi (Le origini della pittura veneziana. p. 247).

Da es sich um ein Werk handelt, das in der Geschichte des venezianischen Altarbildes einen sehr vornehmen Platz zu beanspruchen hat, soll auf die prekäre Anteilfrage nochmals eingegangen werden. Selbst auf die Gefahr hin, daß wir nicht viel weiter kommen, als — bis zu Crowe und Cavelcaselle zurück.

Während der augenblicklichen Restauration der Kirche ist unser Bild mit den anderen Gemälden der Frari in S. Tomà untergebracht und dort einer Untersuchung leichter zugänglich, als an seinem eigentlichen Orte, der Capella de' Milanesi.

Es sei erlaubt, sich zunächst über die Ausführung zu äußern und erst dann auf das Primäre, auf den Entwurf einzugehen. — Ganz deutlich lassen sich zwei Hände in dem Bilde unterscheiden. Eine breiter und flüssiger auftragende, weichere und geübtere und eine andere, deren

Auftrag von zäher, spröder Trockenheit, deren Konturen von so übertriebener Schärfe sind, daß die Einzelformen unverbunden, wie ausgeschnitten nebeneinander stehen. Ein Vergleich mit anderen Spätwerken Alvises, wie dem Auferstandenen in S. Giovanni in Bragora, der S. Giustina bei Bagati — Valsecchi in Mailand, der Madonna mit vier Heiligen des Kaiser-Friedrich-Museums, und andererseits mit Basaitis »Berufung der Söhne Zebedaei« v. J. 1510 (Venedig, Akademie), sowie einigen früheren Arbeiten, den Halbfigurenbildern im Museo Correr, dem Museo civico zu Padua und der Pinakothek zu München lehrt, daß die weichere Hand Alvise, die härtere Basaiti gehört. Demnach hat Alvise folgende Figuren allein ausgeführt: Ambrosius, den jugendlichen, Schwert haltenden Ritter zu seiner Rechten, Gregor, Augustin und den Kopf des zwischen ihnen sichtbar werdenden Heiligen (wahrscheinlich Franziskus), schließlich Sebastian links vorn. Bei den meisten anderen fällt die Entscheidung schwer, wie weit sie von Alvise begonnen, von Basaiti übergangen sind, wie weit die Ausführung ganz in der Hand dieses gelegen hat. Zweifellos hat Basaiti die Rüstung des Ritters zur Linken des Hauptheiligen gemalt. In ganz gleicher, fein strichelnder Manier ist der Panzer des H. Georg auf dem bezeichneten Frühwerk Basaitis im Museo civico zu Padua behandelt. Besonders kenntlich ist dann weiter Basaitis Hand in dem musizierenden Engel rechts unten und schließlich im Hieronymus. Die Krönung Mariae hoch oben entzieht sich einer genaueren Untersuchung. Soweit man bei der großen Entfernung urteilen kann, hat auch hier Basaiti stark mitgewirkt. — Es mag befremdlich erscheinen, daß Alvise so wenig planmäßig bei seiner Arbeit vorgegangen sein soll, sprungweise bald hier, bald dort eine Partie in Angriff nehmend. Vielleicht, daß er den nahen Tod herankommen fühlte und wenigstens die wichtigsten Teile noch selbst erledigen wollte, nach denen dann ein Schüler das übrige fertigstellen konnte.

Nun zu der viel wichtigeren Frage: Hat Alvise das Bild so, wie wir es heute sehen, entworfen oder hat Basaiti, wie behauptet wurde, die beiden isoliert im Vordergrunde stehenden Heiligen, Sebastian und Hieronymus, eigenmächtig hinzugefügt? — Da die Ausführung der Sebastianfigur bereits als Arbeit Alvises erkannt wurde, ist die Frage eigentlich schon beantwortet. Das Bild bietet aber so bereitwillig weitere Argumente an, die zur völligen Entkräftung jener Behauptung angehört werden mögen.

In den Kreidegrund der Tafel ist die Vorzeichung für die Treppe, an deren Fuß unsere Heiligen stehen, eingeritzt. Diese eingeritzten Horizontalen setzen am Kontur der Figuren ab. Man nahm also bereits bei der Vorzeichung auf die beiden Vorderfiguren Rücksicht.

Zu offenbar sind dann die Heiligen hinter Sebastian und Hieronymus diesen als Folie dienstbar gemacht, als daß man glauben könnte, jene seien anfangs als selbständige Teile geplant gewesen.

Ferner: Das Bild ist von den in Venedig angesessenen Mailändern gestiftet: Der Steinsockel, auf dem der Rahmen ruht, trägt die Inschrift: »Colegii · mediolanen · aere · divi · cultui · instit · MDIII · «[1])

Nun gilt der hl. Sebastian für einen Mailänder und genießt bei seinen Landsleuten besondere Verehrung. Hieronymus macht andererseits die Vierzahl der Kirchenväter vollzählig. Weder der Mailänder Sebastian, noch Hieronymus, der dritte der heiligen Kollegen des Ambrosius wird in dem zwischen Alvise und den Mailändern geschlossenen Auftragspakt gefehlt haben.

Schließlich scheint uns, daß in den beiden Vorderfiguren gerade ein Teil der großen Vorzüge des Bildes ruht. In ihnen als Kompositionspfeiler, als Faktoren der Raumwirkung und, soweit die Ausführung vom Meister ist, als besonders reizvolle Einzelheit. Es gibt wenig venezianische, quattrocentistische Akte, die sich mit dem Sebastian messen können. Basaiti hat auf seinem Münchener Halbfigurenbild den Oberkörper des Heiligen zu kopieren versucht. Der Kontur ist fast identisch. Aber die ondulierende Feinheit der Linie Alvises hat sich unnachahmlich gezeigt[2]). —

Zusammenfassend stellen wir folgende Behauptung auf: Alvise hat das Bild so, wie wir es heute sehen, entworfen. Denn gegen eine spätere Hinzufügung der beiden einzelnen Vorderfiguren sprechen äußere, materielle und ästhetische Gründe. Die Ausführung stammt von Alvise und Basaiti.

Die nahen Beziehungen zwischen zwei Madonnenbildern Alvises, der des Wiener Hofmuseums vom Jahre 1489 und der undatierten und unbezeichneten, (aber allgemein anerkannten) in der Sakristei des Redentore sind bekannt. Nun hat man geglaubt, mit Hilfe des Wiener Bildes dasjenige im Redentore annähernd datieren zu können: Als das vollkommenere soll es das spätere, 1491—1492 entstanden sein[3]).

Die Bilder weichen einmal in der Farbengebung voneinander ab. Dann zeigt das Wiener Exemplar die Madonna in ganzer Figur, das im Redentore ist dagegen nur Kniestück, so daß zwei musizierende Putti, die in Wien auf den Stufen vor dem Throne sitzen, hier auf eine vorn abschließende Brüstung placiert wurden. Im übrigen herrscht weitgehendste

[1]) Der Altar war bereits i. J. 1421 geweiht worden und zwar dem H. Ambrosius und dem Täufer, laut Inschrift, mitgeteilt durch Soravia, Le chiese di Venezia, II p. 112.

[2]) Daß im Gegensatz zum Sebastian der Hieronymus von Basaiti ausgeführt ist, zeigen u. a. so charakteristische Merkmale wie die konvexen Ausbiegungen am Schienbein, die kurzen, plumpen Füße. Man vergleiche den gerade das Boot verlassenden Alten auf der »Berufung« v. J. 1510.

[3]) Berenson, Lotto p. 76.

Übereinstimmung. Nicht nur, daß Mutter und Kind und die Putti beide Male in genau gleicher Haltung gegeben sind. Eine Menge nebensächlicher Einzelheiten im Arrangement des Mantels, in der Fältelung des Halstuches, in der Lage des Kissens haben beide Bilder gemeinsam. Nur, daß alles, was an der Redentore-Madonna fein und lebendig, in Wien platt, müde, schematisch ist. Diese Qualitätsdifferenz läßt sich aber nicht so, wie geschehen, deuten. Die Redentore-Madonna ist nicht die reifere Redaktion eines älteren Werkes, sie ist die ursprüngliche, eigenhändige Fassung. Das Wiener Bild dagegen, das alle Kopistenschwächen deutlich zur Schau trägt, eine veränderte Werkstattsreplik. Trotz seiner Signatur.

Diese Madonna, wahrscheinlich ehemals Mittelstück eines mehrgliederigen Altarwerks, ist aus Dalmatien nach Wien gekommen. Öfters kann man die Beobachtung machen, daß venezianische Künstler die Ausführung zu exportierender Werke Gehilfen überlassen haben. Ältere Arbeiten des Meisters dienten dann als Vorbild. So offenbar auch hier. Die Meistersignatur, die übrigens bisweilen im Vertrage ausdrücklich ausbedungen wurde[4]), erhielten diese Bilder dennoch, oder vielleicht gerade deshalb.

Wenn man 1489, das Entstehungsjahr der Wiener Madonna, für eine Datierung derjenigen im Redentore heranziehen will, so kann dieses Jahr nur als terminus ante benutzt werden.

---

[4]) z. B. Vertrag zwischen Paolo Verones und S. Giovanni in Xenodochio zu Cividale. Maniago, Belle arti friulane p. 394f.

Hadeln.

Die Flucht nach Ägypten von Rubens.

Ein Täfelchen, 0,40 H. und 0,53 L., bezeichnet »P. P. Rubens 1614«, ein schönes und genetisch sehr interessantes Werk, ist jetzt in Kassel, war aber wie so viele andere europäische Kunstschätze eine Zeitlang im Louvre zu Hause.

Maria, die jungfräuliche Hauptperson, ist ebenso natürlich wie anziehend. Sie nimmt eine zwanglose und festkonstruierte Stellung ein, die an kontrapostischer Mannigfaltigkeit reich und der Situation vorzüglich entsprechend ist. Vom Geräusch eines fernen Reiters, eines Soldaten des Herodes[1]), erregt, biegt sie instinktmäßig ihren Arm, gleichsam um das Kind zu schützen; ihre Gemütsruhe ist aber ungestört: sie weiß sich ja in der Hut Gottes stehend. Zwischen dem Ungestüm der Welt nach rechts und den Engeln nach links nimmt sie, wie es der mediatrici terrae et coeli gebührt, die Stelle in der Mitte ein. Auch ihr Gewand ist wie eine Vermittelung zwischen Josephs grober Kutte und der Draperie oder heroischen Nacktheit der Engel.

Diese liebliche Erscheinung — von der nur die Hand dem Meister mißlungen ist — rührt als Komposition von mehreren Künstlern her. Raffaels Madonna della Sedia und Michael Angelos Maria mit Jesus und Johannes nebst verschiedenen Figuren in der Sixtinischen Kapelle geben schon der Anlage nach die Positur. Diese Werke hat Rubens gewiß gekannt und studiert; auch mögen sie ihm hier mittelbar zustatten gekommen sein; das direkte Vorbild dieser Gestalt ist aber da zu finden wo er die Idee seiner Aufrichtung des Kreuzes, im Dome zu Antwerpen, empfangen hat, nämlich in der Scuola di San Rocco zu Venedig.

In ihrer ganzen Anordnung, wie sie hoch auf dem schräg nach links hinausschreitenden Esel sitzt, ist die Jungfrau fast ein Wiederhall der Maria in Tintorettos Flucht nach Ägypten daselbst mit nur zwei Abweichungen. Sie sitzt mit dem linken, Tintorettos Madonna mit dem rechten Bein über den Esel geschlagen, und es ist ihr rechter, in

---

[1]) Ursprünglich hatte das Bild ohne Zweifel zwei Reiter wie Marinus' Stich nach einer andern Version derselben Komposition von Rubens; ein Stück ist nämlich von der Tafel abgesägt worden.

Tintorettos Gemälde der linke Arm, der vom Gewande verborgen wird. Die geringe Bedeutung dieser Verschiedenheiten geht daraus hervor, daß in der in Marinus' umgekehrtem Stich[2]) bewahrten Version[3]) die Beinstellung wie in Tintorettos Komposition ist, und — betreffend den zweiten Punkt — daß Rubens' mehr dramatisch bewegte Auffassung des Vorwurfes zur Folge hatte, daß Marie den linken Arm hervorhält, um den in ihrem rechten schlafenden Sohn zu schützen.

Der Esel, der in Tintorettos Fresco Ruskin, in Stones of Venice, begeistert hat, ist auch von Rubens durchaus treffend charakterisiert worden.

Die Führung des Tieres hat der letzte nicht wie der Italiener dem Joseph sondern zwei Engeln anvertraut. Betrachten wir einmal diese.

Der eine flattert vor Marie, den Weg weisend; seine kühne Verkürzung ist bekannt genug von Michael Angelos knienden Soldaten in Marc Antonios Stich nach den Badenden Kriegern sowohl als von einem der Seligen im jüngsten Gericht desselben. Daß die ungeheuren Gestalten des riesigen Florentiners in kleinen Nebenfiguren eines Staffeleibildchens wiederauftreten, kann uns nicht befremden; Rubens hatte sie ja sozusagen auswendig gelernt, wie seine Taufe Christi zu Antwerpen zeigt. Wir brauchen aber nicht bis zum eigentlichen Urheber der Gestalt zu gehen, um dem Ursprung des Rubenschen Engels auf die Spur zu kommen. Auch Tintoretto hat die von Michael Angelo erfundene Stellung benutzt. Es verdient besondere Beachtung, daß sie in seiner Anbetung der heiligen Könige in der Scuola di San Rocco vorkommt.

Daß dies nicht auf einem zufälligen Zusammentreffen beruht, geht daraus hervor, daß in Marinus' Stich, welcher hier von unserm Gemälde bedeutend abweicht, indem er die schwebende Gestalt mit zwei Engeln ersetzt, auch diese eine unleugbare Affinität mit gewissen Figuren in Tintorettos Dekorationen der Scuola di San Rocco aufweisen. Während die gewaltsame Geberde des Engels, der über der Ankunft des Soldaten Lärm macht, an den zornigen Christus im jüngsten Gericht in der

---

[2]) In Max Rooses L'Oeuvre de Rubens abgebildet.

[3]) Smith beschreibt das Gemälde, das die Vorlage dazu gewesen ist, folgendermaßen: The Flight into Egypt by night. The Virgin, with the infant Saviour in her arms, is mounted on an ass, led by an angel; another angel soars over their heads, bearing a lighted torch; and St. John follows behind. A masterly finished study. 19in. by 24in. — Panel. Engraved by Marinus; and in reverse by Galle. Now [das heißt ungefähr 1830] in the collection of Sir Abraham Hume, Bart. A similar composition occurs in the Louvre [die später zu erwähnen ist]. 1 ft. 7 in. by 2 ft. P.

Leider kann man sich nicht ohne Vorbehalt auf diese Mitteilung verlassen. Sagt er doch später rücksichtlich des hier besprochenen Rubens zu Kassel: This is doubtless the picture from which C. Galle und Marinus engraved their prints, als ob er die oben angeführte Erklärung zu berichtigen wünschte. Zudem gibt er zwei als die Zahl der im Kasseler Bilde schwebenden Engel an.

Sixtinischen Kapelle erinnert und der fackeltragende Engel Reminiszenzen von mehreren michelangelesken Schöpfungen, u. a. dem knienden Soldaten, verkörpert, finden sich mehr oder minder deutlich beide Stellungen in Tintorettos Wunder der ehernen Schlange, in der Auferstehung Christi und in der Anbetung der Hirten.

Im Kasseler Gemälde wird das Tier von einem Engel geleitet, der wie Tintorettos Joseph angebracht ist. Er vereint Kraft mit Sorgsamkeit und Zuverlässigkeit. Langsam hervorschreitend beugt er sich, um zu untersuchen, ob es der rechte Pfad ist und der Grund sich fest und sicher bewährt. Dieser Führer ist zu Raffael zurückzuverfolgen, sein Typus ist der gleiche wie z. B. der verworfene Bewerber, der den Stab auf seinem Knie zerbricht oder, genauer, der Bote, der in der Schule von Athen eine mächtige Pergamentrolle eilig herbeibringt. (In Marinus' Stich, wo diese Gestalt nur oberflächlich verändert ist, obgleich der Effekt ästhetisch ein ganz anderer ist, nähert er sich der letztgenannten Figur Raffaels wie eine Kopie dem Original.) Eine ähnlich komponierte Person kommt in der Taufe Christi vor in derselben Fundstätte rubensscher Motive in der Scuola di San Rocco. In Wahrheit nicht ohne Grund notiert der Katalog des Rotterdamer Museums von 1859 unter Rubens: étudié d'après Tintoretto, was Burger folgendergestalt kommentiert: quant à ce rapprochement du Tintoret, cité tout seul comme un des formateurs de Rubens, il est à la fois très-original et très-juste.

Was nun den Charakter der Malerei betrifft, fällt es auf, daß Rubens hier weit mehr als gewöhnlich auf Einzelheiten und sorgfältig durchgeführte Vollendung Gewicht legt; auch sind die Dimensionen ausnahmsweise klein. Doch steht weder in bezug auf Größe noch auf technische Behandlung das Werk vereinzelt da; die damit gleichartigen, z. B. die Beweinung, 0,40 H. und 0,54 B., zu Wien, entstammen derselben Zeit und sind bekanntermaßen in ihrer Eigenart dem Einflusse von Adam Elsheimer zuzuschreiben. Dies ist in unserem Falle besonders deutlich, wo die Beleuchtung im wesentlichen und die Landschaft annähernd dieselben sind wie in Elsheimers Flucht nach Ägypten, 0,31 H. und 0,42 B., zu München, einem Gemälde, nach welchem Goudts Stich 1613, das heißt, kurz vor Rubens' Bild datiert ist. »Rubens avait dans sa collection quatre tableaux d'Elsheimer, auquel il semble avoir songé en peignant sa Fuite en Égypte . . .« (Burger). Offenbar ist es hier Rubens wie Goethe gegangen, wenn dieser nach dem Lesen von »Louise« sich dazu angeregt fühlte, auch so was zu machen; und ganz wie Goethe der Idylle in Hermann und Dorothea einen dramatischen Hintergrund kriegerischer Begebenheiten hinzufügte, während Voss' Gedicht einen solchen gänzlich entbehrt, gibt Rubens dem von Elsheimer friedlich-

gemütlich aufgefaßten Vorwurf eine Wendung zum historischen Drama.[4])

Es gibt eine Flucht nach Ägypten, wo die Figurkomposition die des Kasseler Bildes wiederholt, während die Landschaft sich mit derjenigen auf der Flucht nach Ägypten von Elsheimer zu München fast deckt. Smith, der dieses Gemälde unter den Werken Rubens' anführt, gibt dessen Dimensionen als 2 ft. 4 und 3 ft. 4 und dessen Wertschätzung von den Sachkundigen des Louvre in 1816 als 12000 frcs.

Die Bäume im Gegensatz zu Elsheimers einförmigen Kuppelsilhouetten bekunden die etwas flamboyante Neigung Rubens' und seiner Schule, die Figuren aber eine ängstliche und dürftige Mache. Von der schwachen Zeichnung, die besonders im Joseph und in der gemeinen Vereinfachung der wogenden Mannigfaltigkeit seines Mantels verglichen mit demselben Gewande im Kasseler Gemälde an den Tag kommt, liegt es nahe zu folgern, daß der Maler in Figuren weniger geschickt als in Landschaften gewesen ist. So viel scheint die Photographie zu lehren. Das Original habe ich nicht gesehen.

Max Rooses und E. Michel sehen für ausgemacht an, daß diese Arbeit eine Kopie ist, und die Autoritäten des Louvre bestätigen dieses Urteil, indem sie das Bild in das Magazin verwiesen haben.

Wie verhält sich nun dieses Gemälde zu Rubens' Kasseler und zu Elsheimers Münchener Werk? Hierauf läßt sich recht natürlich antworten, daß ein Antwerpener Maler in seiner Kopie von Elsheimers Komposition Rubens' Figurenmotive untergeschoben hat. Es bekräftigen sich nämlich die in dieser Vermutung liegenden drei Voraussetzungen, daß schon im 17. Jahrhundert beide — sowohl Rubens' als Elsheimers — Kompositionen wohlbekannt waren, zweitens daß die Figuren des deutschen Meisters mit der Landschaft verglichen als minderwertig angesehen waren, und endlich daß die grobe Willkürlichkeit eines solchen Umtausches nur unserer Zeit anstößig vorkommt.

4) Die Flucht nach Ägypten von Domenico Feti zu Wien, 63 H. und 82 L., hat denselben Zug und dazu die nämlichen zwei winzigen Reiter wie in Rubens' Bild. Damit ist ein etwaiger Zusammenhang zwischen den zwei Kompositionen gegeben. Aber welcher? Weder der Umstand, daß Feti ein beliebter Maler des Kardinales Fernando war, des späteren Herzoges von Mantua (1612—1626) und jüngeren Sohnes von Vincenzo Gonzaga, dem Gönner Rubens' (1600—1608), noch Erzherzog Leopold Wilhelms Besitz von Fetis Flucht nach Ägypten, noch Ossenbechs Stich danach, von Teniers herausgegeben, scheint mir auf die Spur führen zu können. Daß das Verzeichnis der Sammlung des Erzherzogs von 1659 das Werk als von Johann Lies gemalt angibt, mag sich vielleicht als ein brauchbarer Fingerzeig erweisen.

Die erste Voraussetzung ist dadurch gerechtfertigt, daß es noch eine ganze Reihe von Abbildungen und Repliken der zwei Kompositionen, zu Innsbruck, Wien usw., gibt.

Zweitens. Während Elsheimers Figurenmotive, soviel ich weiß, von keinem Künstler adoptiert worden sind, begegnet uns seine Landschaft in Rubens' Flucht nach Ägypten, in Rembrandts Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, zu Dublin [5]), 0,34 H. und 0,48 L., und in einer Landschaft mit Figuren (No. 265), 0,23 H. und 0,30 L., in Stockholm. Eben die Möglichkeit mag sich vielleicht nicht unhaltbar erweisen, daß diese Landschaft mit der großen Verbreitung der Diagonalansicht bei den holländischen Malern in Verbindung steht. Dr. Johanna de Jonghes Erklärung der Entstehung der Terraindiagonale (Die holländische Landschaftsmalerei p. 93) scheint mir nicht von Belang zu sein.

Drittens. In der großen Antwerpener Wiederholung der Beweinung Christi von Rubens ist, wie bekannt, die Landschaft eine (von einer andern Hand herrührende) Vergrößerung der Landschaft des Originals zu Wien. Ebenso hat Rembrandt einige Figuren in Hercules Seghers' (von Elsheimer entlehnte) Landschaft hineinradiert. Eine völlige Analogie mit unserem Falle bietet die Freiheit dar, mit der Marc Antonio in seinem Stich nach Michel Angelos Badenden Soldaten die ländliche Szene von Lucas van Leyden hergenommen hat.

Die scheinbar herrschende Vorstellung von dem Verhältnis zwischen dem Pariser Gemälde und den besprochenen Kompositionen von Rubens und Elsheimer ist indessen eine ganz andere und von Max Rooses Ansicht mehr oder weniger bestimmt.

Max Rooses argumentiert folgendermaßen, in L'Oeuvre de Rubens 1886 II p. 238: Das Bild im Louvre ist zu geringfügig, um vom großen Antwerpener gemalt zu sein. Es ist schlechterdings eine Kopie, dessen Original nicht existiert und nirgends erwähnt worden ist. Da aber die Landschaft und die Nebensachen sich in Elsheimers Flucht nach Ägypten wiederfinden, ist auch das verschollene Original als eine Arbeit des letzteren anzusehen. Zu Kassel hängt eine andere, etwas verkürzte Kopie von Rubens gemacht. Daß dieser mehrere von Elsheimers Kompositionen kopiert hat, fügt der Verfasser hinzu, ohne sie doch namhaft zu machen.

Wenn diese zugleich willkürliche und unnötige Hypothese nur als eine bloße Möglichkeit gelten will, läßt sich selbst dann dagegen ein-

[5]) Es ist nicht das einzige Mal, daß ein Elsheimersches Bildchen sowohl Rubens als Rembrandt inspiriert hat. Sein hübsches Gemälde zu Dresden »Jupiter und Mercur von Philemon und Baucis empfangen« hat in Rubens' Gestaltung desselben Gegenstandes, zu Wien, unzweifelhafte Spuren, wie Max Rooses gezeigt hat, nachgelassen und zugleich — wie von Bode nachgewiesen — Rembrandts Jupiter und Mercur in der Sammlung Jerkes zu New York als Vorbild gedient.

wenden, was aus dem Dasein der Rubensschen Komposition in zwei Versionen (was Max Rooses zu berücksichtigen ganz unterläßt) zu folgern sein kann. Denn sollte zum Beispiel sich die Marinussche Komposition älter als die Kasseler bewähren, könnte Max Rooses Erklärung kaum auf Erwägung Anspruch machen[6]. Aber in »Rubens« p. 188 schreibt er: Rubens y [das heißt: in dem Kasseler Gemälde] a imité un des petits tableaux d'Adam Elsheimer qui traitent le même sujet . . . . Le Louvre possède en outre une copie faite d'après un des tableautins d'Elsheimer; elle ne diffère que par certains détails du tableau de Cassel et l'on attribue à tort à Rubens." Die Worte »une copie faite d'après un des tableautins d'Elsheimer« (welche übrigens zur Substituierung von »copié« statt »imité« im vorhergehenden Satz führen müßten) enthalten gerade heraus eine Erschleichung, einen Versuch, die Hypothese durch eine Verfälschung der Sachlage zu stützen. Außerdem überrascht es psychologisch, daß eben der Biograph und eifriger Bewunderer von Rubens ein schönes, sorgfältig bezeichnetes Bild ohne zwingende Gründe zu einer Kopie degradieren und dem großen Antwerpener wesentlich absprechen will.

Es scheint das Geschick dieses Gemäldes zu sein, in der Literatur sonderbar behandelt zu werden.

Im Schweriner Museum hängt eine Flucht nach Ägypten von Dietrich, bezeichnet und datiert 1752, ein recht hübsches Stück, das an das Kasseler Bild von Rubens erinnern mag; auch sein Kolorit entbehrt weder Kraft, Tiefe noch Glanz. Gleichwohl ist es ein bißchen unerwartet — ästhetisch ebenso wie historisch —, wenn die Gemälde-Inventare des französischen Kaiserreiches von 1810 Rubens' Kasseler Werk »pasticcio de Dietrich« nennen.

[6] Vergleichen wir die zwei Versionen. Der Komposition des Stiches gebricht es an Einfachheit, an Gleichgewicht und Geschlossenheit, sie ist etwas überladen und melodramatisch, kommt daher Tintorettos Geschmack und Stil näher als die andere, deren Baugerüst fest zusammengezimmert ist. Daß die eine der anderen vorzuziehen ist, beweist doch nichts in bezug auf die Zeit der Entstehung; auch ist es in Betracht zu ziehen, daß die alten Stiche nach Rubens' Werken die fehlenden Farben und die bedeutendere Größe oft durch eine Ausführlichkeit und Nachdrücklichkeit zu ersetzen suchen, die sie leicht der Dekoration und dem Gepränge preisgeben. Jedenfalls braucht der Stich seine Vorlage keineswegs genau wiederzugeben. Es gibt aber in der Komposition des Stiches Züge, die sie unstreitig mehr als die andere dem Tintorettoschen Vorbilde nähern, z. B. die Weise, in der Marie auf dem Tier sitzt.

Für die umgekehrte Zeitfolge spricht die Tatsache, daß die Komposition des Stiches Rubens mehr ähnlich sieht als die des Gemäldes. Wenn nämlich die Inspiration, die ihm Elsheimer vorläufig eingeflößt hatte, abnehmend oder gar verschwunden war, und er Anlaß hatte sich mit der Komposition wieder zu beschäftigen, war es natürlich, daß sich seine Eigenart kräftiger geltend machte, während die Spuren der fremden Einflüsse sich verwischten.

Resultat des Vergleiches = 0.

Niels Restorff.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Bernhard Berenson. North Italian Painters of the Renaissance. New York und London, G. P. Putnams Sons, 1907. 6 Sh.

Das Buch, welches B.s Übersichten über die Renaissancemalerei Italiens abschließt, befriedigt weniger als die vorhergehenden Teile, weil hier zu Verschiedenartiges behandelt wird, als daß es unter wenige große Gesichtspunkte gebracht werden könnte. Gleich am Anfang der Gegensatz zwischen dem durch Frankreich (d. h. die Vlamen) beeinflußten Pisanello in Verona und dem an der Antike sich nährenden Mantegna in Padua, aus dem die ältere ferraresische Schule hervorgeht. Dann die wesentlich auf verschiedene fremde Einflüsse sich aufbauende Mailänder Schule mit Foppa, Bramente, Leonardo als Führern, deren jeder noch ein Rätsel für die Kunstgeschichte darstellt. Endlich die Seicentisten in Brescia und Ferrara, die bereits ganz über die Frührenaissance hinausgewachsen sind.

Am schlechtesten kommen die Mailänder weg, denen Prettiness, also Zierlichkeit, als allgemeines Kennzeichen zugesprochen wird, während solches doch nur für die spät-leonardosche Schule zutreffen würde, die hier aber ganz nebensächlich berührt wird. Die Behandlung der älteren einheimischen Meister fördert unsere Kenntnis kaum weiter. Wenn der mehr als sechzehnjährige erste Aufenthalt Leonardos in Mailand als mehr oder weniger ergebnislos (S. 106) geschildert wird, so hängt das damit zusammen, daß seine ungeheure Leistung, mit der er überhaupt erst die Hochrenaissance schuf, sein Abendmahl, hier kaum Beachtung findet. Weiterhin auch damit, daß von seinen Schülern dieser Zeit — selbst wenn man von dem schwachen Ambrogio de Predis absieht — keine überzeugenden Charakteristiken gegeben werden. Mit einer gewissen Emphase erklärt der Verf., daß er nach fünfzehnjähriger Beschäftigung mit Bernardino de' Conti doch wieder zu Morelli zurückgekehrt sei. Der soll also vor seinen bekannten Bildnissen die Bilder, die sich um die Pala Sforzesca der Brera gruppieren, dazu aber auch die schöne Madonna

Boltraffios in Pest gemalt haben, von dem schwachen Bild des Seminars in Venedig ganz abgesehen. Boltraffio aber wird dafür die Dame mit dem Wiesel in der Samml. Czartoriski und das Fresko von S. Onofrio in Rom ganz willkürlich zugeschrieben. Daß Francesco Napoletano in dieser Reihe fehlt, ist zu beklagen.

Der Wissenschaft wie den Kunstfreunden wäre ein besserer Dienst erwiesen worden, wenn die Verzeichnisse der Werke, die mehr als die Hälfte des Bandes einnehmen, bei solcher Unsicherheit der Zuschreibungen sich auf die mehr oder weniger feststehenden Stücke beschränkt hätten. Jetzt wird es wieder unnötige Arbeit machen, all die Fragezeichen aus der Welt zu schaffen. *W. v. S.*

Pietro Toesca. Masolino da Panicale. Con 76 ill. e 2 tav. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. 1908. L. 6. 50.

Die Vorführung der sämtlichen Werke Masolinos in guten Nachbildungen, darunter vor allem sämtlicher Fresken in der Kirche wie im Baptisterium von Castiglione d' Olona, ist sehr dankenswert. Der Text wägt die geschichtlichen Daten ruhig ab, bekundet aber zugleich auch eine große Wärme für die künstlerischen Eigenschaften des Meisters, so daß Vasari durchaus gerechtfertigt erscheint, wenn er Masolino wegen des Kolorits seiner Fresken preist. Denkt man an die französisch-vlämischen Einflüsse, die sich seit dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in der italienischen Malerei bekunden (in den Fresken der Brüder Sanseverino von 1417 in Urbino, der Anbetung der Könige von Gentile da Fabriano, dann bei Pisanello), und zieht man den Jugendstil Fra Angelicos in Erwägung, so kann man die damalige neue Strömung verfolgen, zugleich aber auch erkennen, weshalb sie durch das gewaltige Eingreifen des formbegabten Masaccio so bald zum Stillstand gebracht wurde.

Da wir in unserer Kenntnis Starninas noch gar nicht weiter gekommen sind, so wissen wir auch nichts über die Anfänge Masolinos (geb. 1383)[1]. Sein frühestes Werk sind die um 1423 entstandenen fünf Gewölbefresken in der Kollegiatkirche von Castiglione mit Darstellungen aus dem Leben der Maria, die hier sämtlich zum erstenmal abgebildet sind, leider ohne daß die Bezeichung auf der Geburt Christi wiedergegeben wäre[2]. 1424 malte er in Empoli (siehe Rivista d' Arte III, 46, hier nicht erwähnt) jene Fresken, deren Reste Schmarsow im 7. Jahrgang der Kunsthistorischen

[1]) In der Angabe, daß er an der zweiten Baptisteriumtür Ghibertis gearbeitet habe, irrt der Verf. (siehe Vasari).

[2]) Daß gleich zwei Hebammen darauf dargestellt sein sollten, erscheint doch als des Guten zu viel. Es ist nur eine kniende Frau (?) zu sehen, die ein Engel auf das Neugeborene hinweist; oder sollte nicht die kniende Gestalt der Kardinal Brenda sein?

Gesellschaft (1901) als Arbeiten Masaccios veröffentlicht hat[3]). In diesem und dem folgenden Jahre 1425 wird er dann die Fresken im Carmine zu Florenz gemalt haben, von denen nur ein Teil bis auf uns gekommen ist. Als Masolino 1426 nach Ungarn ging, beendigte Masaccio sein Werk und ging dann nach Rom, wo er 1428 starb. Um 1430 wird Masolino die Fresken in S. Clemente zu Rom gemalt haben, die man hier auf ihre Übereinstimmung mit seinen übrigen Werken gut prüfen kann[4]); von 1435 endlich sind die Fresken des Baptisteriums in Castiglione datiert, die übrigens recht sorglos hergestellt sind, da nur die Köpfe reines Fresko zeigen. Damals mag er auch im kleineren Saal des Palazzo Castiglione die Felslandschaft wie auch jenen Fries ausgeführt haben, der ein paar anmutige Köpfe zeigt. *W. v. S.*

Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald — herausgegeben von **Heinrich Alfred Schmid,** o. ö. Professor der Kunstgeschichte an der K. K. Deutschen Universität Prag. Erster Teil. 62 Lichtdrucktafeln in Mappe. Verlag von W. Heinrich, Straßburg i. E.

Etliche Jahre haben wir auf das Werk gewartet, dessen Bilderteil wir heut begrüßen; gewartet zuletzt mit Ungeduld, dann mit einer gewissen Ergebung. Daß H. A. Schmid uns eine reife Frucht vorsetzen werde, darüber bestand kein Zweifel. Die Gewissenhaftigkeit, Umsicht und Besonnenheit des Forschers war ebenso erprobt, wie seine Denkmäler- und Sachkenntnis und sein kritischer Blick. Da wir heute erst dem Abbildungsstoff gegenüber stehen, beschränkt sich diese Anzeige auf Berichterstattung und auf ein Urteil über das Außengerüst. 62 Tafeln geben die Gemälde Grünewalds, auch einige Werkstatts- und apokryphe Bilder und seine Zeichnungen wieder, nämlich: die Kreuzigung in Basel, die heiligen Cyriakus und Laurentius in Frankfurt, den Isenheimer Altar mit den dazu gehörigen Holzschnitzereien, das Freiburger Dreikönigsaltars-Bruchstück, die Karlsruher Kreuzigung und Kreuztragung, die Beweinung Christi in Aschaffenburg, die heiligen Mauritius und Erasmus in München, den Sadelerschen Kupferstich nach der verschollenen Kreuzigung, die Erlösungsallegorie in Aachen. (Das Stuppacher Bild wird in den Textband aufgenommen werden.) Dann als fälschlich zugeschriebene Bilder: Die Auferstehung in Basel, drei Stücke des Darmstädter Dominikusaltars, die Versuchung

[3]) Die Angabe des Verf., daß Berenson diese Fresken 1902 entdeckt habe, kann demnach nicht stimmen. Toesca (S. 38) gibt übrigens bei der Pietà eine Mitwirkung Masaccios als möglich zu.

[4]) Mit dem Verf. anzunehmen, daß die beiden Tafeln im Neapeler Museum aus einem früheren Aufenthalt in Rom stammen könnten, erscheint nicht nötig; damit in Zusammenhang werden auch zwei Bildchen des Todes der Maria und einer Kreuzigung im Mus. Crist. des Vatikans gebracht.

des hl. Antonius in Köln, das jüngste Gericht in Nürnberg. Endlich die Zeichnungen: den Gekreuzigten in Basel, die vier Blätter (mit sechs Zeichnungen) in Berlin, das Erlanger Selbstbildnis, das Blatt der Sammlung Ehlers in Göttingen, die betende Frau in Oxford, die ehedem Dürern, durch Friedländer aber dem Grünewald zugeteilte lachende Frau in Paris und die Heiligengestalt der Albertina. Dem Format des Werkes entsprechen die ansehnlichen Größenverhältnisse der Abbildungen. Die Zeichnungen sind in der Größe des Urbildes, zahlreiche Ausschnitte aus den Gemälden in einhalb, dreiviertel und bis zur vollen Größe des Urbilds wiedergegeben. Der äußere Tatbestand, zumal der Zeichnungen, wird knapp und erschöpfend mitgeteilt (z. B. »Nr. 46 Erlangen. Nach Sandrart Bildnis Grünewalds. Die Urheberschaft Grünewalds nicht ganz sicher. Gelbes Papier, Federz. getuscht und weiß gehöht. Ursprünglich das Bildnis vielleicht in schw. Kreide ausgeführt«). Die photographischen Aufnahmen hat fast alle, die Lichtdrucke zu einem großen Teil Manias & Co. in Straßburg hergestellt, mehrere Lichtdrucke rühren von Alb. Frisch in Berlin her. Sie sind durchweg gut, manche erstaunlich gut geraten und verschaffen trotz ihrer Einfarbigkeit selbst dem, der nur einige Bilder Grünewalds aus eigner Anschauung kennt, einen gewissen Begriff von dem farbigen Urbild, dem Grünewaldkenner aber ein kaum versagendes Studienmaterial, sogar für einzelne technische Fragen. An der äußeren Erscheinung dieses ersten Teiles wüßte ich also nichts auszustellen, nur zu loben. Über die Begrenzung des Bilderstoffs läßt sich erst auf Grund des Textbandes sprechen. Denn hierin — positiv und negativ — und in der Anordnung der Bilder, die der von Schmid angenommenen zeitlichen Entstehungsreihe folgt, tritt schon ein noch nicht zu beurteilendes Ergebnis seiner Forschungen zutage. So, wenn er die Darmstädter Bilder, von denen er wenigstens zwei dem Grünewald früher vermutungsweise zugeschrieben hatte (Rep. f. K. 1892 S. 23 und Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums in Basel 1894 S. 88), jetzt endgültig unter die Apokryphen versetzt. Den Berichterstatter hat die Darmstädter Bildergruppe seit mehr als einem Vierteljahrhundert beschäftigt. Er hat sie anfangs als Mittelglied zwischen Schongauer und Grünewald, nicht aber als Werk Grünewalds selbst angesehen und sie auch in diesem Sinn in einem Aufsatz (Rep. f. K. 1892 S. 303) erwähnt, unmittelbar nachdem Schmid sie besprochen hatte. Später hielt er Grünewalds Mitarbeiterschaft daran für wahrscheinlich (Zeitsch. f. chr. K. 1897 S. 107). Ich möchte dies hier deshalb einschieben, weil Röttinger in seinem » Wechtlin « meint, daß ich » einer Andeutung H. A. Schmids folgend « die Bilder für Grünewald in Anspruch genommen hätte. Das ist nicht der Fall, wie die ausgeführten Tatsachen zeigen. (Noch weniger als diese Bilder habe

ich die Tafeln in Alt St. Peter in Straßburg je »Grünewald zugeteilt«, wie Röttinger glaubt, im Gegenteil a. a. O. S. 110 ausdrücklich von ihnen gesagt: »Das ist nur sicher, daß die Autorschaft Grünewalds selbst hier nicht in Frage kommt.«) Wenn Röttinger die Darmstädter Bilder als Werke Wechtlins bestimmt, so scheint er recht zu haben, wie ich ihm denn mit einigen Vorbehalten überhaupt darin zustimme, daß er die von mir zum erstenmal zusammengestellte, vorher verschiedenen anderen, namentlich Dürer, von mir aber dem jungen Grünewald zugeschriebene Gruppe von Gemälden, Holzschnitten, auch einem und dem andern Kupferstich, im wesentlichen dem Wechtlin beimißt[1]). Nach längerem Schwanken habe ich von Grünewald den Weg über Dürer zurück zu seinen Mitarbeitern Straßburger Schulung gefunden und versuche schon seit einigen Jahren diese Gruppe mit einigen anderen Stücken zuerst unter Wechtlin und andere unbenannte Maler, dann (dank Röttingers Weidiz-Buch) namentlich auch den jungen Weidiz aufzuteilen.

Dem Textband des »Grünewald« muß man nun mit verdoppelter Spannung entgegensehen. Die schon vorher gehegte und nicht unbegründete Hoffnung, daß er sich zu einem klassischen Buch der kunstwissenschaftlichen Literatur gestalten werde, ist heute, wo Schmid ihm als Vorläufer ein so vorbildliches Denkmälerwerk vorausgeschickt hat, um einige Grade fester begründet. *F. R.*

A. Prachoff. Album de l'Exposition rétrospective d'objets d'art de 1904 à Saint Pétersbourg sous le Haut Patronage de Sa Majesté l'Impératrice Alexandra Féodorovna au profit des blessés de la guerre. Saint-Pétersbourg 1908. Gr. in 4°. (In Kommission bei M. O. Wolff in St. Petersburg.) 19 Tafeln in Photogravüre und 138 Abb. in Lichtdruck XIV + 278 + XXXV Seiten. Preis: 30 Rbl. (ca. 80 Francs).

Als Julius Lessing bei seinem letzten Besuche in Petersburg Abschied nahm, faßte er seine Eindrücke in die Worte zusammen: »Petersburg ist auf meinem Arbeitsgebiet durch die kaiserlichen und privaten Schätze eine der ersten Kunststädte der Welt — und davon weiß man bei uns nichts!« Im Frühjahr 1904 hätte sich die Fachwelt von der Richtigkeit dieser Worte auf der Historischen Ausstellung von Kunstgegenständen, die im Stieglitz-Museum veranstaltete wurde, überzeugen können. Nach Qualität und Quantität hätte die dort ausgestellte Elite unseres Besitzes an altem Kunstgewerbe die Ausstellung zu einem Ereignis in der Welt der Kunstfreunde und Kunstwissenschaftler machen müssen,

[1]) Es wundert mich, daß er an den drei Grisaillen des Heller-Altars ohne einen Blick vorbeigegangen ist.

doch leider war nichts geschehen, um die Fachwelt der Sammler und Gelehrten auf sie rechtzeitig aufmerksam zu machen. Der Konnex zwischen unseren Amateuren und der wissenschaftlichen Fachwelt, den wir nunmehr durch die Zeitschrift »Staryje Gody« zu schaffen bestrebt sind, war damals noch gar nicht vorhanden. So ging diese Veranstaltung unbemerkt vorüber. Nach dem Ausweis des 4. Bandes der Internationalen Biographie für Kunstwissenschaft ist in der Fachpresse nur ein einziger Artikel in Anlaß der Ausstellung, erschienen und auch dieser beschäftigte sich mit ganz bekannten Stücken, die die Ausstellung Wiener Sammlern mit dem Fürsten von und zu Liechtenstein, dem Grafen Hans Wilczek und Dr. Albert Figdor an der Spitze zu danken hatte[1]). Nun bleibt als Niederschlag der Ausstellung nur das Album übrig, auf dessen Erscheinen vier Jahre gewartet werden mußte. Ein Bericht über das Album möge hier den Bericht über die Ausstellung ersetzen.

Obgleich durchaus nicht Spezialist auf dem zu betretenden Gebiete, berichte ich hier über die Ausstellung, gestützt durch sachkundigsten Rat, besonders seitens der Oberkonservators der Petersgalerie der Kaiserlichen Ermitage Baron Armin Fölkersam, dem ich auch an dieser Stelle für die reiche Förderung beim Studium der Ausstellung meinen wärmsten Dank ausspreche.

Vom Reichtum und Niveau der Ausstellung konnte der Kundige durch einen Blick auf die Liste der Aussteller ein Bild gewinnen. Seine Majestät der Kaiser hatte geruht, die Hergabe einiger Glanzstücke der Silber- und der Porzellankammer des Winterpalastes zu genehmigen. Ihre Majestäten die Kaiserinnen hatten wertvolle Stücke aus Höchstihrem Privatbesitze gesandt. Von den Schätzen im Privatbesitz der Großfürstlichen Herrschaften seien nur die ausgewählten Stücke aus der Silbersammlung S. K. H. des Großfürsten Alexius Alexandrowitsch, die Miniaturensammlung S. K. H. des Großfürsten Nikolaus Michailowitsch und die Prachtmöbel aus dem S. K. H. dem Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch gehörigen Palais zu Pawlowsk genannt, da die Fülle der Namen und Dinge hier aus Raumrücksicht eine detaillierte Aufzählung verbietet. Hervorragend waren die Stücke, die die Hohe Präsidentin des Ausstellungskomitees I. H. die Frau Prinzessin Helene von Sachsen-Altenburg, geb. Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz, sowie ihre Brüder die Herzöge Georg Alexander und Karl Michael von Mecklenburg-Strelitz an Porzellan, Bronze, Möbeln und Spitzen hergeliehen hatten. Familiengut der Beauharnais hatten die Herzöge von Leuchtenberg ausgestellt. In unübersehbarer Fülle drängten sich die Namen unserer Aristokratie, deren jeder ein Programm be-

[1]) A. Walcher von Molthein, Wiener Sammlungen auf der Ausstellung älterer Kunst in St. Petersburg. Kunstwelt I 1905.

deutet: wie Fürst Jussupow, Fürst Gagarin, Fürst Dolgorukow, Oberhofmeister I. A. Wsewoloshskoi, Graf Orlow-Dawydow, Graf Scheremetew, Graf Keller, Gräfin Schuwalow, General Durnowò, Fürstin Kantakusin, Gräfin Mussin-Puschkin und neben ihnen unsere professionellen Sammler von Kunst und Altertum wie Akademiker M. P. Botkin u. a. Die Moskauer Sammler bildeten geschlossen eine Sektion der Ausstellung, in der die russischen Altertümer der Sammlung Schtschukin besonders hervorragten. Aus Kiew hatte die Sammlung Chanenko beigesteuert und besonders fiel die Beteiligung aus Polen in die Augen, von wo namentlich Fürst Sanguszko und Graf Broël-Plater kostbare Stücke gesandt hatten.

Die genannten Namen besagen allein, daß das Material in jeder Beziehung erstklassig war: echt, gut, schön und von unzweifelhaftester Tradition. Nur verschwindend weniges konnte nicht auf alle diese vier Prädikate Anspruch erheben; Fälschungsschnüffler hätten hier wenig Freude erlebt. In historischer Beziehung war die Ausstellung ebenfalls sehr vielseitig, es fehlte weder an antiken noch an mittelalterlichen Stücken, noch an byzantinischen und russischen. Italienische und nordische Renaissance war in allen Richtungen vertreten bis ins Zeitalter des Barock, doch die wahre Signatur gaben der Ausstellung die Stilperioden: Régence — Louis XV. — Louis XVI. — Empire. Hier war nun eine allseitige Vertretung von höchster Qualität des kunstgewerblich so ungeheuer produktiven XVIII. Jahrhunderts vorhanden. Das Album ignoriert leider diesen charakteristischen Zug der Ausstellung und rubriziert den Stoff statt nach Stilperioden nach Material und Technik, was seinem Zwecke, das Andenken der Ausstellung zu bewahren, durchaus schädlich ist und die Übersichtlichkeit des Albums in keiner Weise fördert. Z. B. ist durch die Trennung der Miniaturen von den Boîtes und Tabatières Zusammengehöriges versplittert und in der Abteilung Bronzen Heterogenes vereinigt worden.

Ausstellung und Album in einem Zuge zu besprechen begegnet einer merkwürdigen Schwierigkeit: der russische und französische Texte gehen häufig in ihren Angaben auseinander. Der literarische Teil, durch den in beiden Sprachen der Professor ord. emer. der Universität St. Petersburg Adrian Prachow verantwortlich zeichnet, muß nach anderen Gesichtspunkten kritisiert werden, als der illustrative, der uns die Ausstellung vor Augen führt. Da der bleibende Wert des Albums durchaus auf den Abbildungen beruht, kann ich über den Text mit einer allgemeinen Charakteristik hinweggehen und des weiteren ihn nur beiläufig streifen. Kurioserweise stellt sich heraus, daß die französische Übersetzung des Textes in ihren Angaben viel korrekter ist als das russische Original. In den Staryje Gody (1907, Novemberheft S. 594f.) hat Baron N. Wrangell

eine ergötzliche Konfrontation der beiden Texte angestellt, der ich folgende Proben entnehme:

S. 12 wird russisch über die Entstehung der St.-Porchairegefäße nichts gesagt, dagegen weiß der französische Text S. 13 darüber natürlich vortrefflich Bescheid; die französischen Angaben (S. 37) über die Service Neratow und Wsewoloshskoi fehlen im russischen Texte, ebenso die Nachrichten über Thomire (S. 107); dagegen spricht der russische Text über Arbeiten von Pigalle im Besitze der Gräfin Schuwalow und in Pawlowsk, während der französische über sie schweigt. Sehr charakteristisch sind die Diskrepanzen beider Texte bei der Besprechung eines Cassone der Sammlung Dr. Alb. Figdor in Wien, über die der französische Übersetzer sich als besser orientiert erweist als der russische Autor. Auch verschweigt Prachow, daß der hl. Georg im Silberschatze der Schwarzen Häupter von Riga eine Arbeit von Berndt Heinemann ist, was der französische Übersetzer wohl weiß; die beiden Herren gehen sogar über das Datum der Entstehung auseinander (S. 117 und 124). Den hl. Mauritius desselben Schatzes schreibt Prachow (S. 126) Hans Mennhardt zu, obgleich die Figur 1651 entstanden ist, elf Jahre nach Mennhardts Tod, wie der französische Text (S. 119) berichtet. In der Abteilung Waffen nimmt der russische Text viertehalb Seiten ein, der französische nur eine, dazu ohne einen Hinweis auf die beigegebenen Illustrationen. »Unzweifelhaft«, schließt Baron Wrangell seine Konfrontation, »haben dieses Buch zwei Autoren verfaßt, welche ihre Texte bei der Drucklegung nicht einmal kollationiert haben. Jeder von ihnen schrieb das, was er wußte, und der französische »Übersetzer« erscheint kompetenter als der »Autor«.

Bis vor kurzem blieb es rätselhaft, woher die Verbesserungen im französischen Texte kamen, bis man erfuhr, daß der verstorbene Henri Bouchot in Person die Übersetzung revidiert hätte. Möge es erlaubt sein dem Andenken des Frühvollendeten hier ein Wort der Dankbarkeit zu widmen für die Verdienste, die er sich dadurch um die Ausstellung, die er nicht gesehen hat, erwarb. Bouchots Aufgabe war eine Revision des Textes auf Stilistik und Terminologie, die substantiellen Verbesserungen sind daher besonders dankenswert. Berücksichtigt muß werden, daß Bouchot doch in hohem Grade von Prachows Originaltext abhängig bleiben mußte, da er die Ausstellung eben nicht gesehen hatte; Vorsicht ist darum auch bei Benutzung des französischen Textes angebracht.

Im illustrativen Teile, Tafeln sowohl als Textabbildungen, hat unsere bewährte Kunstdruckerei Golicke und Wilborg wieder ihr Bestes geleistet, soweit sie nicht in vereinzelten Fällen durch schlechte Vorlagen in Photographie oder Aquarell in ihren Leistungen geschädigt wurde.

Bei der Behandlung des eigentlichen Stoffes muß ich nolens volens der Anordnung des Albums folgen, wobei ich von einer vollständigen Aufzählung der Objekte natürlich von vorneherein Abstand nehme und bei meiner Auswahl den kunstwissenschaftlichen Ineditis den Vorzug gebe. Daher erwähne ich aus Raumrücksichten im folgenden manches Schöne und Interessante, wie z. B. die Sendungen aus Wien oder den Silberschatz der Schwarzen Häupter zu Riga, trotz seiner großen Bedeutung für die Ausstellung nicht, weil es der Forschung anderweitig in Wort und Bild bereits zugänglich gemacht worden ist.

Die erste Abteilung des Albums Tonware ist wenig ergiebig an Neuem. Auch das sehr feine Salzfaß von Saint-Porchaire (Bes. Gräfin Schuwalow; Abb. 3 S. 11) war schon früher in den Trésors d'Art en Russie abgebildet (1902 S. 282). Clodion ist mit drei Abbildungen (4—6) etwas sehr reichlich vertreten, wofür wir die vorzüglichen Wedgwoods der Ausstellung vermissen, gegen die wir auch gern den offenbar falschen Steingutkrug (Abb. 7, S. 17) eingetauscht hätten. Mit den drei Abteilungen Porzellan und Konsorten nähern wir uns einer Glanzseite der Ausstellung. Meine Ungeduld läßt mich hier gleich Sèvres und eine Sensation ersten Ranges nennen: das berühmte türkisblaue Service der Kaiserin Katharina von 1778, aus der Kaiserlichen Porzellankammer (Tafel II), dessen Hauptstücke hier zu sehen waren. Einzelheiten der Entstehungsgeschichte des Services gibt der franz. Text S. 29ff. Ist dieses Service (nach franz. Text a. a. O.) das früheste Sèvres Louis XVI, so wurde die höchste Blüte von Sèvresrokoko durch das »Grüne Service« der Kaiserlichen Porzellankammer vertreten, von dem unbegreiflicherweise kein einziges Stück im Album abgebildet ist. Über die Art und Weise, wie sich der Stilwechsel in Sèvres vollzog, gibt ein ebenfalls türkisblaues Service im Besitze der Grafen Scheremetew Aufschluß. Urkundlich sind seine 520 Stücke in zwei Partien entstanden 1767—70 und 1788—91; auf der Abb. 9 (S. 29) sind Proben beider Stilgattungen zu sehen. Den späteren Teilen stilistisch nahe verwandt erschien das entzückende von Castel bemalte Teeservice im Besitze von I. A. Wssewoloshskoi von 1780 (Abb. 11, S. 31). Die Schale mit Deckelkrug in »rose Dubarry« des Grafen Orlow Dawydow ist auf Abb. 10 (S. 30) leider ziemlich ungenießbar. Sehr fein sind die Stücke eines Dubarry-Service der Sammlung Neratow (Abb. 12, S. 33).

Nach Sèvres — Meißen. Die Texte besprechen die Geschichte und die Marken von Meißen, geben aber über die einschlägigen Ausstellungsobjekte so verworrene Auskünfte, daß sogar die eigene Erinnerung bei der Lektüre unklar zu werden anfängt.

Die Schilderung des ausgestellten Vieux-Saxe hätte unbedingt ihren Ausgang nehmen müssen von der Replik von Kändlers einziger bebezeichneter Arbeit der triumphierenden Amphitrite (im Besitze des Herzogs Karl Michael von Mecklenburg, Abb. 18 S. 51), die gleich der zugehörigen Bacchusgruppe *K. W.* signiert ist. Statt der mythologisch-allegorischen Erläuterung des Inhaltes des aus 36 Teilen bestehenden Tafelaufsatzes wäre hier eine eingehende stilistische Analyse am Platz gewesen nebst einer genauen Vergleichung des ausgestellten Exemplares aus Oranienbaum mit dem Dresdener, das den Eckstein für alle Auseinandersetzungen über Kändler bildet. Dazu hätte es noch der Reproduktion aller im Dresdener Exemplar fehlenden Stücke aus Oranienbaum bedurft, die gerade in den Abbildungen (16—19, S. 47, 49, 51, 53) übergangen worden sind. Für die Hypothese des französischen Textes, daß das ausgestellte Exemplar eine Kopie von Acier sei, fehlen die nötigen Argumente. Tafel III gibt einen wunderbaren Tafelaufsatz wieder, der dem Herzog Georg Alexander von Mecklenburg gehört. Das Schutzblatt der Tafel versichert uns mit kühner Gewißheit: »commandé par le Roi de Danemark en l'honneur du traité de paix avec la Suède et la Novège«, obgleich Norwegen bekanntlich bis 1814 dänische Provinz war. Der französische Text äußert sich über den Schöpfer dieses Aufsatzes (S. 55) sehr diplomatisch, der russische dagegen bezeichnet ihn mit Eleganz als Kändlers Arbeit auf Grund einer Ähnlichkeit von Typen. Ferner sind von den Meißener Sachen die Proben des Andreasservices aus der Zeit Katharinas II (Abb. 14, S. 43) und des frühen Jägerservices, das gewiß noch von Elisabeth I bestellt wurde, (Abb. 15, S. 45) zu erwähnen. Von den übrigen europäischen Manufakturen, von denen nicht sehr zahlreiche, aber hübsche Proben zu sehen waren, bringt das Album nur eine Frankenthaler Gruppe im Besitze von I. A. Wsewoloshskoi. Die Replik der Berliner Apotheose Katharinas aus dem Besitze des Herrn von Derwies wird mit Recht nur flüchtig erwähnt, da sie den 40er Jahren des XIX. Jahrh. angehören dürfte. Eine besondere Gruppe bildet das russische Porzellan, dessen Geschichte auf S. 67—85 erzählt wird. Neben der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur, die heute noch existiert, trat die Manufaktur Gardner, gegründet vor, bestätigt im Jahre 1767, hervor. Beispiele der bald von Sèvres, bald von Meißen abhängigen Arbeiten beider Fabriken bieten die Abbildungen 24—31 und die (dank der groben Aquarellvorlagen) unbrauchbare farbige Tafel IV.

Unter den Arbeiten in Metall spielten die Bronzen in der Physiognomie der Ausstellunng keine bestimmende Rolle, soweit sie selbständige Kleinplastiken waren; am interessantesten erscheint von den abgebildeten Stücken die veränderte Kopie des Turiner schlafenden Amor (Bes.:

Fürst Belosselski-Beloserski, Abb. 35, S. 97). Dagegen waren die entzückendsten Stücke in angewandter Kunst zu sehen: z. B. eine Ihrer Majestät der Kaiserin Alexandra Feodorowna gehörige Uhr von Caffieri mit Meißener Püppchen (Tafel V) und die prachtvolle Uhr mit dem Porträtmedaillon Katharinas II (Tafel VIII. Bes.: Mme. Miátlew) sowie die chinoisierenden Feuerböcke aus Oranienbaum (Tafel VI. Bes.: I. H. die Prinzessin Helene von Sachsen-Altenburg). Sehr schöne Stücke in Bronze aus Pawlowsk im Besitze S. K. H. des Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch sind in Abteilung Möbel (Tafel XVII) verschlagen.

In der Abteilung Silber kamen Werke des XVIII. und vom Anfange des XIX. Jahrhunderts als Glanzstücke der Ausstellung zu besonderer Geltung. Da wußte man nun nicht, ob man dem Tafelaufsatz der Kaiserin Elisabeth von Thomas Germain (Abb. 49, S. 127; S. 56, 145) oder dem von Claude Ballin (1722—26; Tafel X, Bes.: Graf S. D. Scheremetew), mehr Aufmerksamkeit schenken sollte, wenn man nicht bereits ganz von den Arbeiten für die Kaiserin Josephine absorbiert war, der prachtvollen Toilette von Odiot (der Spiegel daraus Tafel XI) und dem Teeservice von Biennais (Abb. 66, S. 167; Bes. beider Herzog Georg N. von Leuchtenberg). Eine sehr reiche Auswahl von silbernem Tischgerät hatte S. K. H. der Großfürst Alexius Alexandrowitsch ausgestellt (Abb. 55, 58—61), denen sich eine Suppenschüssel von Charvel aus der Kaiserlichen Silberkammer (Abb. 63, S. 159) und Muster des gräflich Scheremetewschen Services (Soupière Abb. 64, S. 161) anschlossen. Im gleichen Besitz befindet sich eine stilhistorisch sehr merkwürdige Garnitur russischen Ursprungs, die ein barbarisiertes Rokoko zur Schau trägt (Abb. 65, S. 163).

Bei dem Abschnitt Email macht sich die Einteilung des Materials nach Stoff und Technik besonders unliebsam bemerkbar. Das Teeservice der Gräfin L. A. Mussin-Puschkin (Abb. 78, S. 195, Augsburg) kann kunsthistorisch nur im Zusammenhang mit dem Porzellan untergebracht werden, denn stilistisch steht es mit dem mittelalterlichen Zellen- und Grubenemail ebensowenig im Zusammenhange wie mit dem Maleremail von Limoges. Von dieser letzten Art bringt das Album auf Tafel XIV die rätselvolle Platte im Besitze der Gräfin Schuwalow, die ich seiner Zeit (Trésors d'art en Russie 1906, ungenügende Abbildung) als Jean Pénicaud II publiziert habe. Das Monogramm »J. P.«, ist auf keiner Reproduktion zu sehen, weil es in Gold auf schwarzem Grunde steht. Das Merkwürdige an dieser Platte ist, daß die Gestalten en relief getrieben sind. Unikum? Von den mittelalterlichen Schmelzarbeiten verdienten vor allem die Platten im Besitz M. P. Botkins (Tafel XIII, farbig in guter Ausführung), von den russischen das Muttergottesbild General Durnowòs (Tafel XII, weniger gut) alle Beachtung.

Über die Arbeiten in Gold einen Überblick zu gewinnen, war auf der Ausstellung durch die Fülle des Gebotenen außerordentlich schwer. Es entzieht sich mir hier die Möglichkeit, im Referat mehr als zufällig herausgegriffene Proben namhaft zu machen, um so mehr als die historisch-kritische Bearbeitung des Materials im einzelnen erst ganz kürzlich begonnen hat. Für sie sind zwei eben erschienene Werke von Baron A. Fölkersam besonders wichtig: das »Alpabetische Verzeichnis der Gold- und Silberschmiede in St. Petersburg 1714—1814« und der kritische Katalog der Kaiserlichen Silberkammer, der nicht in den Handel kommt. In diesen beiden Werken ist die dokumentarische und stilkritische Basis für die weitere Bearbeitung der Geschichte der Edelschmiedekunst in St. Petersburg zu finden, mag es sich um Erzeugnisse von russischen Werkstätten oder Importgut handeln. Man kann diese Sachen nur topographisch rubrizieren, weil die kosmopolitische Physiognomie der Stadt eine ganz eigentümliche internationale Mischung in Künstlerschaft und Kunstkonsum bedingt hat. Da tauchen in der ständigen Wechselwirkung schöpferische Kräfte ungeahnten Kalibers auf, wie z. B. J. P. Ador, der Franzose, der 1770—1785 in Petersburg gearbeitet und für den Hof und die Aristokratie eine große Menge erstklassiger Arbeiten geliefert hat, unter denen die Ihrer Majestät der Kaiserin Alexandra Feodorowna gehörige Vase (Abb. 98, S. 215), eine andere Vase und eine Tabatiere mit Emailbildern von Kaestner im Besitz des Grafen Orlow-Dawydow besonders zu nennen sind[2]). (Abb. 94, 96, S. 213, 215). Fürst Jussupow hatte eine höchst originelle Uhr von dem Engländer J. Cox ausgestellt (Abb. 88, S. 207 und Tafel XV; Replik in der Ermitage, siehe Trésors d'art en Russie 1902 Taf. 140), und eine Reihe wundervoller Dosen (Abb. 85, 101, 102). Aus der reichen Sammlung des Generaladjutanten P. P. Durnowò waren sehr kostbare Stücke zu sehen; ich nenne nur die Stockkrücke in Sphinxform (Abb. 89, S. 209) und viele Tabatieren (Abb. 92, Meissonier, 99 Roncel, 103, 104). Über die sub 103 abgebildete Vase sind der russische und französische Text wieder einmal verschiedener Ansicht. Sie trägt nämlich die Aufschrift: »Debèche pour le Cabinet de Sa Majesté Année 1710«, und der russische Text findet keinen Ausweg aus dem Dilemma, eine reine Louis XVI-Arbeit 1710 datiert zu finden, es sei denn daß dafür 1770 zu lesen wäre (S. 218) und schreibt die Dose beinahe Claude Nicolas Delanay zu. Der französische Text dagegen erkennt richtig, daß die Tabatière den Namen des 1705 zu Lüttich geborenen Vlamen Gérard Debèche, eines

[2]) Abbildungen von den in der Kostbarkeitengalerie der Kaiserlichen Ermitage befindlichen Arbeiten Adors sind zu finden in Baron Fölkersams zit. Alph. Verzeichnis S. 3. — Ferner Abb. zu dess. Verf. Artikel Storyje Gody I, 1907, S. 7—12.

vorzüglichen Meisters trägt, und der Übersetzer ist sogar fast imstande, diese Dose mit einer vom Könige für 3000 Livres bestellten zu identifizieren.

Die Abteilungen Stein und Holz kann ich übergehen, da sie an wesentlichen Stücken nur bereits bekannte ausländische Sachen brachten, und wende mich daher den Möbeln zu, die unverständlicherweise eine besondere Abteilung bilden, obgleich sie doch bei dem nun einmal geltenden Materialprinzip entweder unter Bronze, Stein oder Holz zu rubrizieren gewesen wären. Damit ist den wunderbaren Stücken, die unter dieser Kategorie untergebracht wurden, Gewalt angetan worden. Der Schreibtisch der Kaiserin Katharina mit der Uhr von Ferd. Berthoud (Tafel VII eingeschoben zwischen XVI und XVII bei S. 232!!, die Uhr besprochen russ. S. 108, franz. S. 101 unter Bronze, der Tisch russ. S. 232, franz. 229 unter Möbel!!) ist ebenso deplaciert an dieser Stelle wie die Glanzstücke aus Pawlowsk, die mit einem Tisch von Thomire auf der vortrefflichen Tafel XVII vereinigt sind. Leider wird der Text gegen Ende des Albums immer knapper und damit die positive Orientierung über die Dinge immer schwieriger. So gern man auch die ästhetisierende Rhetorik, die sich in den ersten Abschnitten des russischen Textes besonders unliebsam bemerkbar macht, hier vermißt, entbehrt man doch sehr stark hier die Berichterstattung über den vorhandenen Tatbestand.

In dem Kapitel Elfenbein wird das byzantinische Triptychon mit den 40 Märtyrern der gräflich Schuwalowschen Sammlung (Abb. 116, S. 237), eine Variante des Berliner Exemplars (Bode-v.Tschudi Bildwerke d. chr. Epoche 1888, S. 120, Taf. 57; Voege 1900, S. 8), angeführt und abgebildet, ohne daß der eingehenden Besprechung die I. I. Smirnow ihm gewidmet hat (Les Trésors d'art en Russie 1902 S. 285—293 zu Tafel 121), Erwähnung geschieht. Einigermaßen schwierig ist es eine prächtige Pagode des Fürsten Jussupow aufzufinden; die Tafel XV ist wieder außer der Ordnung bei S. 242 eingeschaltet (zwischen XVII und XVIII) und auf ihr ist ganz unten das sehr erfreuliche Stückchen, das übrigens ganz ernsthaft als »Buddha mit siamesischer Krone« (Text russ. S. 242, franz. 239) eingeführt wird, in Miniaturwiedergabe zu sehen. Dem Elfenbein folgen die Fächer, wohl deshalb, weil das Unwichtigste an ihnen Elfenbein zu sein pflegt.

Mit den Miniaturen, Tabatieren und Boites, soweit die beiden letzten Malereien tragen, gehören diese zarten Erzeugnisse des späten ancien régime zusammen, aber sie gehören nicht zwischen »Elfenbein« und »Zinn und Eisen« hinein, zumal ein Hauptstück von ihnen, im Besitz I. K. H. der Großfürstin Elisabeth Feodorowna (Abb. 119, S. 241) nicht ein

Skelett aus Elfenbein, sondern aus Perlmutter besitzt. Ein anderer schöner Fächer (Bes. E. D. Wsewoloshskaja, Abb. 118, S. 241) wäre besser unter Spitzen rubriziert worden. Die humorvolle Satire auf die Teilung Polens nach Moreau le Jeune, mit entzückend geschnitztem Griffe (Abb. 120, S. 243, Bes.: Gräfin Schuwalow) hat außer diesem Griffe von sekundärer Bedeutung auch wenig mit »Elfenbein« zu tun.

Die nächste Abteilung Zinn und Eisen ist textlich und illustrativ geringfügig, wie denn auch diese Spezialitäten keine besonders hervorragende Seite der Ausstellung darstellten. Unter den wenigen abgebildeten Gegenständen befindet sich auch der Tischbrunnen der Gräfin Schuwalow, den Demiani (F. Briot, C. Enderlein und das Edelzinn S. 27) als Fälschung erkannt hat[3]. Um über den Abschnitt Waffen zu referieren, sind die Texte zu knapp und die Abbildungen zu gering an Quantität. Anders stände es mit den Miniaturen, die den nächsten Abschnitt umfassen, dennoch verbietet sich auch in bezug auf sie ein näheres Eingehen an dieser Stelle. Einmal sind sie höchst unkritisch behandelt und zweitens findet ihr Gros Aufnahme in dem Werke S. K. H. des Großfürsten Nikolaus Michailowitsch »Portraits russes du XVIIIe et du XIXe siècles«. In Anlaß dieses Werkes wird hoffentlich eine kompetentere Kraft als Ref. des Näheren auf sie zu sprechen kommen. Stiefmütterlich ist auch die Abteilung Gewebe und Geflechte behandelt worden. Tafel XVIII gibt zwar einen 1621 vom Hetman Chodkiewicz erbeuteten persischen Teppich (Bes.: Fürst Sanguszko) wieder, aber leider fehlt jede Abbildung von den Proben alter turkmenischer Teppichwirkerei, aus den zur Ausstellung gelangten Sammlungen Baron Fölkersam und N. Burdjukow. Auch bei den Spitzen muß über mangelhafte Auswahl für die Reproduktion geklagt werden. So hoher Qualität auch die Proben, Point d'Alençon der Fürstin M. K. Golizyn (Abb. 137, S. 209) und Point d'Argenton der Gräfin Stenbock-Fermor (Abb. 138, S. 270) sind, so geben sie doch keinen Eindruck von dem, was auf der Ausstellung vorhanden war, besonders in der reichen Kollektion I. H. der Prinzessin Helene von Sachsen-Altenburg.

Zurückblickend muß ich wiederholen, daß es eine schwer zu lösende Aufgabe ist, über die Ausstellung und ihr Album gleichzeitig zu referieren. Der mehr als erstklassige Charakter der Ausstellung hätte zu einer Aus-

---

3) Als ich einen Teil der Sammlung Schuwalow in den Trésors d'art en Russie 1902 herausgab, ist dieser Brunnen auf S. 298 abgebildet worden; im Texte habe ich mich S. 275 und 303 für ihn überflüssig enthusiasmiert, nur habe ich ihn nie für einen Briot gehalten. (Die Anmerkung auf S. 303 stammt unterschriftlich von der Redaktion. Die Angaben des franz. Textes der Trésors (S. XXIV) habe ich ebensowenig zu verantworten.)

drucksweise verführen können, die den Referenten in den Verdacht allzugroßen Lokalpatriotismus bringen könnte, da seinen Lesern die Kontrolle durch Autopsie fehlen würde. Diesen Mangel kann das Album in seinem textlichen Teile nicht ersetzen, besonders bei seiner bereits besprochenen Zwiespältigkeit und der besseren Sachkenntnis des französischen »Übersetzers«. Der illustrative Teil des Albums dagegen kann, soll und muß zur Erschließung unserer heimischen Kunstschätze für die internationale Erforschung beitragen. Der stattliche Band möge hinfort Mittel für alle Interessenten sein, die pessimistische, aber vollständig richtige Äußerung Julius Lessings, die ich an den Anfang dieser Zeilen stellte, in ihr Gegenteil zu verkehren! Möge man doch draußen auch durch das Album Notiz davon nehmen, was Petersburg als Kunststadt bedeutet! *James v. Schmidt.*

Franz Wickhoffs Anzeige

von einem neuen Buch »Die malerische Dekoration der San Francesco-Kirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage«.

Um den Autor und sein »Verfahren« zu charakterisieren, läßt Wickhoff die »Cimabue-Frage« liegen und setzt »eine ältere Arbeit von ihm« auf die Tagesordnung, nämlich »seine Untersuchung über den Dornauszieher, weil dieses Kunstwerk den Freunden und Kennern der Kunst allgemeiner bekannt ist als die alten Fresken in Assisi, die nur bei einem beschränkten Kreis von Betrachtern die rechte Würdigung finden — —«.

Man muß zwar Wickhoff dankbar sein, daß er jetzt die Aufmerksamkeit auf die 8 Jahre alte Abhandlung[1]) über »den Dornauszieher auf dem Kapitol und die Kunstarchäologie« gelenkt hat, weil diese Untersuchung übersehene oder noch nicht genügend anerkannte Entwicklungsgesetze hervorhebt, die noch wichtiger und weitgreifender für die Kunstforschung sind als die Cimabue-Frage.

Immerhin. Das Verfahren des Redaktors der »Kunstgeschichtlichen Anzeigen« bleibt befremdend.

Die Sache liegt aber für die Eingeweihten »des beschränkten Kreises« vollständig offen da. Die Sache ist nämlich diese:

Der Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage ist von Anfang bis zum Schluß eine Widerlegung sowohl von Wickhoffs kunstgeschichtlicher Wertschätzung der künstlerisch und kunstgeschichtlich hoch bedeutenden Freskenreste, die Chor und Querschiff der Oberkirche in Assisi schmücken, wie von Wickhoffs Bestimmung ihres Ursprungs und ihrer Zeit.

In seiner Untersuchung »über die Zeit des Guido von Siena[2])«, wo Wickhoff den Cimabue erledigt, hat er behauptet, die Ausführung dieser Fresken — wie auch die Entstehungszeit der Madonna (Cimabues) aus S. Trinita in der Akademie zu Florenz — sei »um 1253 durch die Übereinstimmung mit dem Kruzifix in St. Chiara (in Assisi) feszustellen«.

[1]) In »Zeitschrift für bild. Kunst.« Neue Folge 12. Jahrgang, Leipzig und Berlin 1901, S. 40ff. u. 65ff. Bei E. A. Seemann auch als Sonderdruck zu haben.

[2]) In den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung. X. Band, Innsbruck 1889, S. 245ff.

Auf dieses Kruzifix und auf dieses allein baut Wickhoff seine apodiktische Zeitbestimmung der Freskenreste. Ohne bemerkt zu haben, daß die Aufschrift, die es trägt, von Cavalcaselle in der italienischen Ausgabe seines Werkes vom Jahre 1875 schon vollständig wiedergegeben ist, kommt er, die Aufschrift unvollständig entziffernd, durch eine unhaltbare Stilanalyse (in der 'er Thode folgt) und durch eine ebenso unhaltbare Zeitbestimmung des Kruzifixes zu seinem verhängnisvollen Schluß, der eine Zeitlang die Cimabue-Frage auf ein totes Gleis einzulenken drohte. — Wickhoff erwähnt weiter den Kirchenkomplex der S. Francesco-Kirche ausdrücklich als »vollendet« im Einweihungsjahr 1253, — und dies, obwohl der Papst Innocenz IV. in einem Brief an den leitenden Baumeister — oder vielleicht an den Bauherrn[3]) der Kirche — Frater Philippus de Campbello noch in demselben Sommer darüber klagt, daß die Kirche noch nicht so vollendet sei, wie es einem so ehrwürdigen Gebäude gezieme, und daher Erlaubnis erteilt, auf den Altären der Kirche Geldopfer für den Bau zu sammeln, um die Kirche 1. »durch edlen Bau zu vollenden« und sie 2. »mit hervorragenden Arbeiten zu schmücken«.

In seiner Abhandlung über die Zeit des Guido von Siena nimmt Wickhoff in folgenden Worten für immer von Cimabue Abschied: Dem »Cimabue bleibt also der Johannes, und nichts als Johannes (in der Apsismosaik im Dom zu Pisa). Wie der nun . . . zaghaft und mit ergebener Duldermiene oben steht in der himmlischen Herrlichkeit, als wäre ein zierliches Männchen aus den kleinen griechischen Tafeln immer größer und größer geworden, bis er sich vor sich selber fürchtet, zeigt er uns das Ende einer Kunst in ihrer Erschöpfung, und seinen Meister nicht als Begründer einer neuen Richtung, sondern als den sanften Carlino Dolce einer absterbenden« —

Es darf wohl für Wickhoff überraschend gewirkt haben, diesen Johannes (von 1300) nun in den Tafeln des neuen Buches dem Johannes auf dem großen Kreuzigungsfresko in der Oberkirche zu Assisi als einen Zwillingbruder gegenübergestellt zu sehen. Nicht weniger befremdend war es ihm vielleicht, für diese mächtige dekorative Monumentalmalerei, die dem Naturalismus des Giotto vorausgeht, Bewunderung zu finden bei einem Modernen (der schon 1884 in Paris, nach einem zweijährigen Studium der französischen Kunst der Gegenwart, eine volle Würdigung Manets und Monets schrieb), und der sich, wie Wickhoff selbst, auch

---

3) Wickhoff macht darauf aufmerksam, daß Frater Philippus Vorstand der Baubehörde, nicht der Baumeister der Kirche war. Der Verfasser folgt hier, ohne selbständige Quellenstudien, Thode.

einen Schüler der Morellischen Methode[4]) nennen darf. Eine Dialektik des Gedankens und des Kunstgefühls, die in ihren Sympathien zugleich Manets revolutionären Naturalismus und die herbe mittelalterliche Stilkunst Cimabues umfassen kann, möchte überhaupt Wickhoff unverständlich sein. Der hervorragende Kunstverfasser mit dem anregenden und weit umspannenden Geist, hat sich doch, wie es scheint, mit so vielen anderen Kunstforschern und Künstlern unserer Zeit in hypermoderner Einseitigkeit in den impressionistischen Naturalismus zu sehr verrannt (siehe z. B. auch seine bedeutende und interessante Einleitung zur Wiener-Genesis von 1895) um recht empfinden zu können, daß die leitende Kunst der Gegenwart — das heißt die Zukunftskunst — schon seit einer halben Generation weitherzigere Kunstansichten errungen hat und sich wieder mit klarerem Bewußtsein nach den idealen und den monumentalen Aufgaben sehnt, — wie denn auch eben mehrere der vorzüglichsten Künstler unserer Zeit die Bewunderung für Cimabues Fresken in Assisi teilen.

Es zeigt sich, daß es entschieden richtig war, die Behandlung der Cimabue-Frage mit einem Kapitel über die künstlerische Wertschätzung[5]) einzuleiten. Zuguterletzt ist die künstlerische Wertschätzung und das angeborne und ausgebildete künstlerische Gefühl das am tiefsten entscheidende und das am schärfsten unterscheidende, nicht nur wenn es sich um die Stellung[6]) zur Cimabue-Frage handelt, sondern auch zu dem kapitolinischen Dornauszieher[7]), mit dem Wickhoff jetzt die Diskussion trübt — —

---

4) Die Methode, die der Verfasser benutzt — »die Methode der zwei parallelen Linien« — ist zuletzt nur die detektive Methode Morellis, ergänzt durch eine ebenso bewußte Beobachtung aller dekorativ-monumentalen und ornamentalen Züge. (Vgl. Zeitschrift f. bild. Kunst, Jahrg. X, S. 185ff.).

5) Das Kapitel ist schon 1899 in der Zeitschrift für bild. Kunst Jahrg. X S. 185ff. veröffentlicht worden.

6) Wie dies aufzufassen ist, wird durch ein paar Zitate einleuchtender werden. In dem Buche über die »Cimabue-Frage« S. 18 heißt es: »Ungleich wichtiger aber, als einen Künstlernamen zu kennen, wäre es für die Kunstgeschichte, wenn sie die Tatsache buchen könnte, daß die italienische Malerei unmittelbar vor dem bahnbrechenden Auftreten Giottos Kräfte gehabt hat und Formen der Schönheit, die wir in Giottos Kunst nicht finden. Ob der große Unbekannte (in Assisi) Cimabue hieß, oder ob er einen andern Namen getragen hat, wird im Verhältnis zu dieser großen Tatsache eine relativ untergeordnete Frage sein«. Und das Buch klingt in folgenden Satz aus: »..was Giottos Jahrhundert an Leben gewinnt, hat Cimabues Jahrhundert vor ihm voraus an monumentaler Größe.«

7) Wickhoff »verwahrt sich feierlich« dagegen, daß man ihm die Auffassung zutraue, die kapitolinische Bronze wäre ein Werk der römischen Reichskunst. Von dieser Bronzefigur, die wie über lebendige Form gegossen aussieht und nicht einen einzigen Zug hat von der zarten Jugendfrische der frühgriechischen Kunst, sagt Wickhoff noch jetzt (1908): »niemals hielt ich den Dornauszieher des Kapitols für etwas anderes als für eine originale Figur des 5. Jahrhunderts vor Christus«.

Wickhoff fängt seine Anzeige so an: »Der Autor nennt es mein großes Verdienst, durch eine eingehende und feine Kritik Vasaris und seiner Quellen wie über neuere Kunstforscher und ihre Hypothesen die Untersuchung wieder auf sicheren Grund geführt zu haben«. Ich sei »zu Rumohrs Methode zurückgekehrt, alles auf das eigene Stilgepräge der Kunstwerke und auf sichere Aktenstücke und Inschriften zu bauen«.

»Nun nimmt es einen Wunder, wenn der Autor auf alle Geschichten über Cimabue, die Vasari entnommen wurden, und deren Bildung ich aufzuzeigen versucht hatte, wieder zurückkommt — —«.

Man darf fragen: hat Wickhoff das Buch gelesen? Hoffentlich nur durchblättert — — Nicht eine der Vasarischen Geschichten ist vom Autor benutzt worden, kein einziges Mal wurde Vasari von ihm in dem Verfahren zugunsten des Cimabue zitiert. Dante freilich, Vasari nie!

Der Autor der »Cimabue-Frage« bekennt sich überhaupt nicht nur in der Theorie zu Rumohrs Methode; er hat sich aufs gewissenhafteste bemüht, ihr auch in der Praxis zu folgen, immer Hypothese von Tatsache unterscheidend (vgl. die Einleitung). Inwiefern dasselbe von Wickhoff gesagt werden kann, wäre vielleicht fraglicher[8]).

Eine eigentümliche Verstimmung gibt sich überall und auf die verschiedensten Weisen in Wickhoffs Anzeige kund. Nicht nur die unschuldigen »alten Photographien von Carloforti«, deren Bedeutung der Verfasser in der Einleitung vorgehoben hat, müssen vorhalten, sondern zuletzt auch der heilige Franz.

Tausende und wieder Tausende von Pilgern, nicht alle religiöser Gesinnung, sind ergriffen worden von der Stimmung der Unterkirche in Assisi, wo der tägliche Gottesdienst über dem Grabe des heiligen Franz gefeiert wird. Diese Stimmung hat der Verfasser geschildert, wo von der ältesten Malerei der Kirche — wohl Giunta Pisanos[9]) Werk — die Rede ist: wie die Strenge des Bauwerkes durch die Schönheit gemildert wird. Diese Schilderung charakterisiert Wickhoff mit folgenden Worten: »die ... sentimentalen Phrasen finden sich nicht allzu oft, wirken aber dann um so häßlicher, weil sie mit Unrecht den Ernst der Arbeit verdächtig machen. Z. B. »zu diesem Eindruck (der Stimmung) trägt die alte Malerei ebenso bei wie das Orgelgebraus, die Kirchenhymnen und die

---

[8]) Man braucht nur zwei Seiten weiter zu blättern, in der Anzeige über »A. Venturi, Storia dell'arte Italiana V.«, um eine neue charakteristische Probe seiner subjektiv-apodiktischen Art zu finden: »Die Fresken aus dem Leben des Francesco in der Oberkirche von Assisi«, behauptet er, seien »reife Werke der von Giotto begründeten Kunst, nach Giottos Tode ausgeführt etwa um 1350«. Eine moderne methodische Stilanalyse setzt diese Fresken in engstem Zusammenhang mit dem Doktorengewölbe etwa um 1300 (vgl. die »Cimabue-Frage« S. 63ff.).

[9]) Vgl. die »Cimabue-Frage« S. 84 Anm.

Sonnenstrahlen. Der Geist des Bauwerkes ist verwandt mit der milden, reinen, schönheitsliebenden Seele des S. Franciscus«. — »Es wäre gut, wenn uns einmal jemand auf die Quelle hinwiese, wo von der schönheitsliebenden Seele des hl. Franciscus die Rede ist«.

Wenn wir nun Wickhoff il cantico del sole nennen, der in seiner Art sublim ist durch die Einfalt seiner allumfassenden Liebe?

Man drückt nur mit klaren Worten aus, was Wickhoff schon selbst mit seiner verblüffenden Frage andeutet, wenn man sagt: kämen die Franzlegende und il cantico del sole in die Retorte Wickhoffs unter die Analyse seiner negativen Kritik, dann würde aus il cantico del sole nichts, aus dem ganzen heiligen Franz höchstens ein homunculus, ein Männchen wie der sanfte Carlino Dolce-Cimabue.

Für die neueste Geschichtsforschung steht die Sache freilich anders.

Durch seine Untersuchung über »S. Francesco e la sua leggenda« (Padova e Verona Fratelli Drucker 1906) hat Nino Tamassia sich zum Ziel gesetzt, die Darstellung des Tomas da Celano zu zerstückeln, um eine Rekonstruktion der wahren Franzgestalt zu ermöglichen; seine Untersuchung schließt er so: »Zerrissen von der Kritik hindern die nebeligen Bilder des Celaners uns nicht, den wahren Franz zu erkennen«.

»Von einem blühenden Hügel, wie von einem mystischen Licht umhüllt, läßt der Heilige seine milden schwarzen Augen auf den Scharen ruhen . . . Er redet, und seine sanfte Stimme ist eine inbrünstige Hymne an den Gott des Friedens und der Liebe. Der Rhythmus der Lieder, die er in seiner munteren Jugend gehört, begleitet die harmonischen Wellen seiner Worte . . .«

»War es der Nazarener, der in dem Jahrhundert der Heresie die Bergpredigt wiederholte?«

»Diese fromme Gestalt (des heiligen Franz, »der die Poesie des Universums[10]) so freudig fühlte«) führt Tomas da Celano behutsam von den freien Hügeln, die die Sonne und die ewige Hoffnung umstrahlen, in den Schatten der Klosterzelle neben dem heiligen Benedikt.«

Über die Authentizität des Sonnengesangs spricht Tamassia sich nicht direkt aus, er meint aber, daß Franz, der einer reichen Familie angehörte, der von eleganten Gewohnheiten war, und der sich durch Waffendienst zu verfeinern (ingentilire) versucht hatte, ohne Zweifel die französische Heldendichtung in der Originalsprache, die eben die Sprache der aristokratischen Gesellschaft war, gekannt habe. Aus einer solchen Jugendliebe, die bei Franz nach seiner Bekehrung nur das Ideal der Heldentaten wechselte, meint Tamassia den »ritterlichen« Charakter des Ordens erklären zu können, »insofern man mit diesem Worte sagen

[10]) Die Parenthese hier von Seite 43 hinübergeführt.

will, daß der Heilige seine Beredsamkeit aus der eigentümlichen Verschmelzung des religiösen und des künstlerischen Gefühls schöpft. Und wie Franz, dem die Pietät der Nachfolger gewisse Hymnen[11]) zuschreibt, singt, so singen auch in dem Versmaß des Meisters die Gefährten.«

Die Authentizität des cantico del sole ist seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts oft und stark bestritten worden. Wie bekannt, ist das Gedicht erst Generationen nach dem Tode des S. Francesco niedergeschrieben worden, und die Frage wegen der Autorschaft des heiligen Franz gehört somit der Traditionsforschung an.

In Norwegen beschäftigt sich eben ein hervorragender Traditionsforscher Moltke Moe (ausgespr. Mo) mit der Frage. Als Herausgeber des mittelalterlichen Visionsgedichts »Draumkväde« (Traumlied), das im Munde unserer Bergbauern noch lebt, und in Zusammenhang mit dem altisländischen »Sólarljód« (Sonnenlied) steht, mußte er auch der Frage nach der Herkunft des cantico del sole nachgehen. In einem ausführlichen Brief schreibt er, daß er seinerseits zum folgenden Schluße gekommen sei, die Grundlage des cantico del sole sei ohne Zweifel echt und stamme von Francesco selbst. »Daß der Sonnengesang bis in die Tage des Francesco zurückgeht, beweisen schon der Titel (wie auch mehrere Einzelheiten), die in den isländischen Sólarljód hinübergegangen sind . . .«

»Das Gedicht hat nicht nur dadurch gelitten, daß es in so vielen Generationen von Mund zu Mund gegangen ist, sondern es hat auch verschiedene mehr oder weniger pietätvolle Bearbeitungen durch jüngere Dichter erfahren — und allein in diesen Bearbeitungen liegt es uns vor. Indessen zeigt es sich, daß der Gedankengang, und zu einem nicht unerheblichen Teil auch die Darstellung, den allermeisten der Bearbeitungen gemeinsam sind. Dies Gemeinsame läßt sich somit als dem ursprünglichen Originalgedicht angehörig erweisen. Und mehrere neuere Forscher[12]) haben gute Versuche gemacht, das Gedicht kritisch zu rekonstruieren . . .«

Weil eine Antwort mir in diesem Fall eine Pflicht zu sein schien, habe ich den Widerwillen gegen persönliche Polemik überwunden.

Dresden-Blasewitz, 24. September 1908. *Andreas Aubert.*

---

[11]) In einer Note wird hier, S. 164, auf della Giovanna, Sabatier, Götz, Thode hingewiesen.

[12]) »Am besten vielleicht Monaci in seiner Crestomazia italiana dei primi secoli I (1889) S. 29ff. Ebenso Teza in »Il Propugnatore Nuova Seria I« und Böhmer in »Romanischen Studien I.«

Eine Entgegnung.

Es ist nicht üblich, daß der Verfasser einer Erstlingsarbeit sich gegen die Kritik auflehnt, die seine Arbeit in einer Fachzeitschrift findet; gegen eine Kritik, die in ihrer Gerechtigkeit dem Verfasser, wenn nötig, Bitteres sagt. Ich kenne heute selbst gut genug gewisse Schwächen der eigenen, vor fast zwei Jahren im Druck erschienenen Anfängerarbeit[1]), um ein solches Urteil bescheiden über mich ergehen zu lassen, könnte ich die Überzeugung gewinnen, der Rezensent, Herr Burger, hätte dem zu rezensierenden Buche die billige Aufmerksamkeit geschenkt[2]).

Ich greife zwei Stellen aus der Kritik des Herrn Burger heraus, die genügend zeigen werden, mit welcher Sorgfalt er den Pflichten eines Rezensenten nachkommt.

Burger: »Die künstlerische Analyse ist meist unvollständig. Beispielsweise wird bei der dankenswerten und sehr interessanten Gegenüberstellung der Figur des Adams von Rizzo am Dogenpalast mit den Sebastianbildern Liberales da Verona in der Brera und Antonellos da Messina in Dresden trotz der relativ eingehenden künstlerischen Betrachtungen das malerische Hauptproblem des Gemäldes Antonellos, die konsequente Durchführung des Schlagschattens vollkommen übersehen. Liberales Bild unterscheidet sich eben dadurch auch von dem Bilde Antonellos.«

Ich hatte über Antonellos Bild u. a. folgendes (pag. 36.) gesagt: »... Antonello hat dann das Licht so einfallen lassen, daß der Wirkung der Körperwendung parallele Gegensätze von beleuchteter und beschatteter Seite entstanden. Licht und Schatten sind zu selbständigen Werten geworden. Sie dienen nicht mehr nur der Modellierung der physischen Formen, sondern sind jetzt die eigentlichen kontrastschaffenden Elemente. Das Verhältnis wird nun ein umgekehrtes. Man läßt den Körper sich wenden, nicht um ein statuarisches Motiv, sondern um Massen von Hell und Dunkel zu geben. — Ich hatte gehofft, durch eine Gegenüberstellung

[1]) Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Straßburg, 1906.

[2]) F. Burger, Rep. XXXI, Heft 2.

dieses Sebastian des Antonello mit denen des Liberale die Bedeutung des Dresdener Bildes .... in ein helleres Licht zu rücken usf.«

Nebenbei sei gesagt, daß mit der Beobachtung der »konsequenten Durchführung des Schlagschattens« nicht sehr tief in das »malerische Hauptproblem des Gemäldes Antonellos« eingedrungen ist.

Zu einem andern Burgerschen Satze wird ein Kommentar nötig sein. Herr Burger referiert: »Das einfachste — (warum nicht das älteste, wie ich gesagt hatte?) — Beispiel hierfür ist die Darstellung des heiligen Sebastian in dem Mosaik von San Pietro in Vincoli, wo der geschichtlichen Intervention des Heiligen entsprechend der Legende in der Komposition Rechnung getragen wird.« — Ich fürchte, niemand, der jenes Mosaik — eine stehende Figur, bärtig und in der Tracht eines byzantinischen Kriegers — kennt, wird verstehen, inwiefern »der geschichtlichen Intervention entsprechend der Legende in der Komposition Rechnung getragen wurde.« Des Rätsels Lösung: Auf p. 1f. hatte ich gesagt, daß ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung der episodenreichen Märtyrerakten in der bildlichen Darstellung ein Umschwung vom Symbolischen der früheren Epoche zum Porträtistisch-individualisierenden eingetreten sei. Das früheste Spezimen dieser neuen Richtung sei das Mosaik in S. Pietro in Vincoli, das dann weiter merkwürdig wäre als Monument der ersten »geschichtlichen« Intervention des Heiligen, namentlich bei der von Paulus Diaconus berichteten Epidemie v. J. 680. — Dann habe ich auf p. 11 eine Darstellung jener Pest v. J. 680, Fresko eines Pollajuolischülers, ebenfalls in S. Pietro in Vincoli erwähnt. Der Rezensent hat das Mosaik des 7. Jahrhunderts mit dem Fresko des 15. Jahrhunderts zusammengeworfen.

Wirklich gelesen hat der Rezensent die Sätze meines kurzen Vorwortes. Hier ist seine Kritik von eindringender Gründlichkeit. Nichts, was ich hier zur Begründung der zeitlichen und stofflichen Begrenzung des Themas gesagt hatte, läßt er gelten. Er fordert, daß ich die Sebastiandarstellungen auch zum Vorwand hätte nehmen sollen, »Raumkomposition« und »Formengehalt« entwicklungsgeschichtlich zu untersuchen. Also die Entwicklung der Darstellung eines dreidimensionalen Raumes, der Landschaft, der architektonischen Umgebung, der Interpretation des menschlichen Körpers, der Beziehung zur Antike und dergleichen mehr. Ich habe diese Fragen nur berührt, wo sie im Interesse der eigentlichen Aufgabe (der Untersuchung der Stellungsarten) lagen. — (Herr Burger sagt: »Nicht nur nicht gestreift, sondern kaum ernstlich berührt.« — Merkwürdige Antithese!)

Auch die Zeitgrenze soll von mir willkürlich gezogen sein. Ich glaubte gefunden zu haben, daß die hauptsächlichsten Stellungsarten zu

Beginn des 16. Jahrhunderts ihren Abschluß erreichen. — »Aber eben diesen Abschluß zu schildern, bleibt uns Hadeln schuldig!« ruft der Rezensent aus. Ich bitte ihn, mir diejenigen Sebastiani zu nennen, die er dabei im Kopfe hatte. — Außer einigen venezianischen Bildern (Tizian, Lotto, Pordenone usw.), die ich zu weiterem Beleg des auf p. 43 Gesagten hätte heranziehen können, wird er wohl kaum wichtige, einen Abschluß bedeutende Monumente anführen können. — (Künstler wie Ridolfo Ghirlandajo und Andrea del Sarto sind von mir genannt.) — Er mag Correggios »Madonna di S. Sebastiano« neben die von mir auf T. VII abgebildeten ferraresisch-bolognesischen Sebastiani legen um sich an diesem einen Beispiel klar zu machen, daß hier kein Abschluß, sondern etwas absolut Neues gegeben wurde.

Auch »den Umfang des Materials« läßt Herr Burger nicht als »Entschuldigung« für die Begrenzung des Themas gelten. Er mißt die Abhandlung, und es kommen nur kümmerliche 44 Druckseiten heraus. — Von dem »Katalog« von 15 weiteren Seiten kleinen Druckes hat der Rezensent keine Notiz genommen. Hier hatte ich 289 (da nun einmal gezählt wird) Sebastiani mit Literatur- und historischen Nachweisen, so gut ich es vermochte, knapp zusammengestellt. Das war das umfangreiche Material. Mit ihm hätte ich wirklich auch ein sehr viel dickeres Buch auf den Markt bringen können.

Schließlich noch eins. Der Rezensent tadelt die übertriebene Behandlung von Detailfragen und den Mangel an großen Gesichtspunkten. Ich glaube, daß eine ikonographische Arbeit vornehmlich in der Behandlung von Detailfragen besteht, und daß »große Gesichtspunkte« solche Untersuchung wenig fördern, namentlich, wenn sie von der Güte der von Herrn Burger (z. B. »das Schönheitsideal der Zeit«) empfohlenen sind.

Hadeln.

Duplik.

Die Entgegnung Herrn v. Hadelns muß ich in doppelter Hinsicht bedauern, einmal weil sie mir gänzlich unmotiviert erscheint, und dann, weil mich Herr v. Hadeln zwingt, das, was ich in meiner durchaus wohlwollenden Kritik seines Buches nur angedeutet habe, jetzt um so schärfer zu betonen. Es ist ja wohl möglich, daß es Leute gibt, die die Entwicklung der Darstellungsformen des hl. Sebastians von der altchristlichen Zeit bis zu dem Ausgang des Quattrocento in ganz Italien auf 56 Seiten schildern könnten. Dazu gehört aber doch wohl eine erheblich größere Erfahrung und Umsicht in der Gruppierung des Stoffes, als sie der Verf. besaß. H.s Arbeit ist ein Torso und stellt im besten Falle teilweise das Fundament dar, auf dem sich solch eine interessante ikono-

graphische Studie aufbauen könnte. Die Wissenschaft hat daher auch kein Interesse daran, daß hier mit Ausführlichkeit Satz für Satz der Entgegnung behandelt wird, um so weniger als das Repertorium nicht der Platz ist, jemanden über die Elementarbegriffe der Kunstwissenschaft zu belehren. Es genügt hier, den ersten Punkt der »Entgegnung« herauszugreifen, um diese zu charakterisieren. Meiner Behauptung, die konsequente Durchführung des Schlagschattens bei Besprechung des Gemäldes von Antonello da Messina sei von Hadeln übersehen worden, stellt er den Wortlaut des Textes gegenüber, um zu beweisen, daß meine Kritik nur oberflächlich gewesen sei. Allein bewiesen wird nur, daß diese doch sehr gerechtfertigt war, insofern Hadeln noch heute, 2 Jahre nach Herausgabe seines Jugendwerkes, den Selbstschatten nicht von dem Schlagschatten zu unterscheiden weiß. Denn abgesehen davon, daß in der etwas konfusen Terminologie des Herrn v. Hadeln das Wort Schlagschatten nicht zu finden ist, kann hier unter den Begriffen »Modellierung der physischen Form« und »kontrastschaffenden« Elementen doch nur der Selbstschatten gemeint sein, um so mehr als H. in dem ergänzenden Nachsatz von »Massen von Hell und Dunkel« spricht. Was der Schlagschatten als malerisches Problem und im Dienst von Körper- und Raumdarstellung bedeutet, wird Herr v. Hadeln sicher noch lernen, ebenso wie er in den Begriff »Schönheitsideal der Zeit« jedenfalls noch eindringen wird. Dann wird ihm auch wohl klar werden, daß man in einem Buch über die Geschichte der Darstellungsformen des hl. Sebastians neben Raumkomposition u. a. auch den Formengehalt zu berücksichtigen hat, und daß nicht bloß die »Stellungsarten« zu behandeln sind, sondern auch die in der Darstellung des Nackten sich manifestierende Formensprache nicht übergangen werden darf. Auch die Rolle, die die Antike als Vorbild für die künstlerische Behandlung des Nackten wie für kompositionelle Motive (Donatello. Giov. Bellini u. a.) spielte, wäre hier zu schildern gewesen. Ich habe aber nicht gesagt, daß diese Dinge den »Vorwand« für die »Ikonographie« des hl. Sebastian abgeben sollten. Hier den Ausgleich zu schaffen ist Sache des Verfassers und der ... Übung! Die merkwürdige Antithese war übrigens durch den entsprechenden Text Hadelns bedingt. Die kleine Ironie scheint er nicht bemerkt zu haben. Selbstverständlich sind »Detailuntersuchungen« das Primäre. Aber ich habe nicht gesagt, daß Herr v. Hadeln hier des Guten zuviel getan hätte, im Gegenteil habe ich (siehe Schlagschatten) doch auf die Unzulänglichkeit der Arbeit auch in dieser Hinsicht gewiesen. Man muß unterscheiden und dann verbinden sagt Goethe. Der »Nachweis«, daß die Entwicklung der Darstellungsformen des hl. Sebastians ihren »Abschluß« gefunden habe, hat v. Hadeln wohl des Abschlusses seines Buches

wegen erbringen zu müssen geglaubt! In einem Atem zu behaupten, hier würden die Darstellungsformen ihren Abschluß erreichen, und dann zu sagen, es bilde sich hier etwas absolut Neues, ist ein Nonsens, um so mehr als v. Hadeln bereits am Ende des Quattrocento das Werden dieses »Neuen« zum Teil schildert. Aber eben der Mangel an »höheren Gesichtspunkten« hat eine interessante Synthese verhindert. Aber selbst ohne diese hätte Herr v. Hadeln sehen müssen, daß der hl. Sebastian von Paolo Veronese (?) in Wien, der von Tintoretto in der Scuola S. Rocco, um nur einige von den »einigen« zu nennen, in grandioser Weise zum Abschluß bringen, was als Neues in Gemälden wie Carlo Crivellis Sebastian-Darstellung auf der Predelle des großen Altarbildes, Nr. 724 der Londoner National Gallery, nicht etwa bloß sich vorbereitet, sondern mit aller Entschiedenheit zum Ausdruck gelangt (den Andrea del Sarto nur zu nennen, ist entschieden auch zu wenig). Das zu schildern müßte man ein neues Buch schreiben, wozu die fleißige Sammlung des Rohmaterials, das Herr v. Hadeln im Anhang bringt, sicherlich manchen guten Dienst erweisen wird. Ich habe die Arbeit ausdrücklich eine »fleißige Sammlung des Materials« genannt und damit doch wohl genügend den »Katalog« gewürdigt. Daß ich aber von dem Buche nicht so viel Aufhebens habe machen können wie der Verf., der »Entgegnung« nach zu schließen, gewünscht hätte, ist nicht meine Schuld. *Fritz Burger.*

Berichtigung.

Zur Besprechung des Buches R. Mühlke »Von nordischer Volkskunst« (Repertor. f. Kunstw. XXXI, Heft 3) teilt mir Herr Geh. Baurat Mühlke mit, daß das Nordertor in Flensburg noch nicht abgerissen wurde, daß vielmehr Aussicht zu seiner Erhaltung besteht. *Raspe.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke:

Cornelius, Hans. Die Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. Mit 240 Abb. im Text und 13 Tafeln. Leipzig und Berlin, B. G. Teubner.

Endel, August. Die Schönheit der großen Stadt. Stuttgart, Strecker & Schröder. M. 1,60.

Hahr, August. Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abb. im Text. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 97. Straßburg, Heitz. M. 7.

Hess, Wilhelm. Johann Georg Nesstfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes ... in den ehemaligen Hochstiften Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Lichtdrucktafeln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 98. Straßburg, Heitz. M. 8.

Hildebrandt, Hans. Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Lichtdrucktafeln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 99. Straßburg, Heitz. M. 8.

Jacobi, Franz. Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des XIV. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf sieben Lichtdrucktafeln. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 102. Straßburg, Heitz. M. 4.

Ozzola, Leandro. Vita e opere di Salvator Rosa pittore, poeta, incisore. Mit 41 Abb. auf 21 Tafeln. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 60. Straßburg, Heitz.

Rothes, Walter. Anfänge und Entwicklungsgänge der altumbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Mit 46 Abb. auf 25 Lichtdrucktafeln. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 61. Straßburg, Heitz.

Schreiber, W. L., u. **Paul Heitz.** Die deutschen »Accipies« und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung. Mit 77 Abb. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 106. Straßburg, Heitz. M. 10.

Zimmermann, Ernst. Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Keramik. Mit einer Farbentafel und 111 Abb. im Text. Berlin, Georg Reimer. M. 20.

In erster Linie wendet sich demgemäß dieses Buch nicht an Gelehrte, sondern an Künstler, Kunsthandwerker und Kunstindustrielle, sowie überhaupt an alle diejenigen, die sich in praktischen Fällen mit künstlerischen Fragen auseinanderzusetzen haben.

Nicht als ob ich etwa durch meine Darlegungen irgend jemanden zum Künstler zu bilden gedächte. Wer nicht Künstler ist, wird es niemals durch Bücher werden. Aber klares und feinfühliges Verständnis für die Bedürfnisse des Auges kann und soll sich auch derjenige erwerben, der zu eigener künstlerischer Produktion nicht berufen ist. Und es scheint mir für die Verbreitung künstlerischer Kultur weit wichtiger, daß etwa ein Handwerker richtig zu beurteilen lernt, an welche Stelle, in welcher Größe und in welcher Orientierung ein Ofen in ein Zimmer zu setzen ist, damit er sich dem Gesamteindruck des Raumes ohne Störung einordnet, als daß eben dieser Handwerker die kunstvollsten Ofenkacheln herzustellen weiß.

Um den Leser zu dem geforderten Verständnis für die Bedürfnisse des Auges zu leiten, konnte die theoretische Auseinandersetzung allein nicht genügen: es mußte vielmehr die praktische Anwendung der Theorie in Beispiel und Gegenbeispiel vorgeführt werden.

Auf die praktische Erläuterung habe ich, entsprechend der Absicht des Buches, überall mehr Gewicht gelegt, als auf Vollständigkeit der wissenschaftlich-ästhetischen Untersuchung. Die Gedankengänge dieser letzteren stehen in enger Verwandtschaft und zu einem großen Teile in unmittelbarem Abhängigkeitsverhältnis zu den Ausführungen in HILDEBRANDS „Problem der Form in der bildenden Kunst“; in der Tat sind sie im Lauf der Jahre aus einem Zyklus akademischer Vorlesungen erwachsen, den ich über HILDEBRANDS Buch gehalten hatte.

INHALTSVERZEICHNIS.

II. Kap. ERSCHEINUNG UND WIRKUNG.

III. Kap. GRUNDGESETZE DER WIRKUNG UND GESTALTUNG.

IV. Kap. ALLGEMEINE EINHEITSBEDINGUNGEN.

V. Kap. DIE MITTEL ZUR GESTALTUNG DER EINZELFORM.

VI. Kap. DIE MITTEL ZUR GESTALTUNG DES GESAMTRAUMES. Seite



182. KALENDER.
Beispiel sinnloser Teilung: die Teile zeigen völlig unfaßliche Formen.

DAS PROBLEM DER KÜNSTLERISCHEN GESTALTUNG.

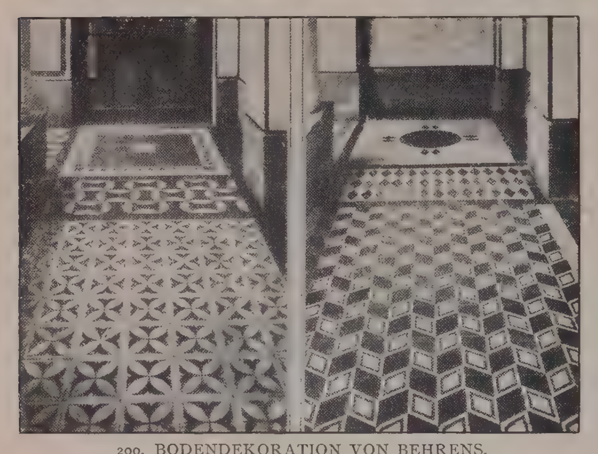
Bildende Kunst ist Gestaltung für das Auge.

So verschieden auf den ersten Blick die Ziele erscheinen, auf welche sich die Arbeit der einzelnen bildenden Künste richtet — der Malerei und der graphischen Künste, der Plastik, der Architektur, der Gefäßkunst, der Goldschmiedekunst, der Teppichkunst und wie die sonstigen Zweige des sogenannten Kunsthandwerks heißen: allen diesen Künsten ist doch das Eine gemeinsam, daß sie für das Auge des Beschauers arbeiten.

Ein Teil der bildenden Künste schafft ausschließlich für die Betrachtung durch das Auge: was sie hervorbringen, ist nur für solche Betrachtung vorhanden und hat keinen weiteren Zweck als durch das Auge aufgenommen und genossen zu werden. Hierher gehört mit geringen Ausnahmen Alles, was Malerei und Plastik leisten. Andere Künste — wie in der Mehrzahl der Fälle die Architektur und die sogenannten technischen Künste — passen ihre Produkte zugleich anderweitigen Zwecken an: sie arbeiten nicht für das Auge allein, sondern zugleich für Bedürfnisse des Lebens. Aber auch diese Künste sind nur so weit Künste, als sie eben für das Auge arbeiten. Der Baumeister oder Möbelfabrikant, der nur auf den praktischen Gebrauch seiner Erzeugnisse Rücksicht nimmt, ohne dieselben zugleich für die Bedürfnisse des Auges zu gestalten, ist kein Künstler; die Kunst des Architekten im Gegensatz zur Arbeit des bloßen Bauhandwerkers, das Kunstgewerbe im Gegensatz zum unkünstlerischen Handwerk beginnt an eben dem Punkte, an welchem neben dem praktischen Zweck die Forderungen des Auges zur Geltung kommen. Die Anfänge der Kunst wie die Grenzen zwischen Kunst und Handwerk sind durch dieses Merkmal bestimmt. Das künstlerische Verdienst bemißt sich überall danach, wie weit die Forderungen des Auges befriedigt werden: dem Auge allein steht die Entscheidung über Wert oder Unwert der künstlerischen Leistung zu.

* * *

Wir haben an diesen Beispielen erstlich gesehen, daß die Erscheinung der Dinge in unserem Gesichtsfeld uns durchaus nicht unter allen Umständen über eine bestimmte Form und bestimmte weitere Eigenschaften dieser Dinge Auskunft gibt. Ebenso fanden wir, entsprechend dieser ersten Tatsache, daß auch im allgemeinen weder die exakte Nachbildung der natürlichen Erscheinung noch die der natürlichen realen Form der Dinge hinreicht, um die Erkenntnis der nachgebildeten Dinge zu vermitteln, daß vielmehr besondere Bedingungen erfüllt sein müssen, damit der Anblick der Dinge für das Auge faßlich wird, d. h. damit das Auge aus der Erscheinung eine bestimmte Erkenntnis dessen gewinne, was ihm erscheint.



200. BODENDEKORATION VON BEHRENS.
Richtige und falsche Dekoration: das Bild rechts erweckt den Eindruck einer im Zickzack gewellten Fläche.

Wir haben aber auch bereits gesehen, wie sich unter Umständen die Hindernisse, welche die Erscheinung der Dinge ihrer Auffassung durch das Auge entgegenstellt, durch bestimmte Maßnahmen überwinden lassen — sei es durch bestimmte Umgestaltung oder Ausgestaltung der Form und Erscheinung, sei es durch bestimmte Auswahl der Ansichten, der Anordnung und der Beleuchtung der Gegenstände.

Allgemein dürfen wir hiernach behaupten: unsere Umgebung ist in der Regel nicht so beschaffen, daß das Auge ihr Dasein einheitlich und ohne Beschwerde aufzufassen vermöchte. Wir erfahren jedoch, daß wir durch bestimmte Umgestaltung dieser Umgebung imstande sind, dem Auge jene Beschwerde zu nehmen und ihm die Auffassung der Erscheinung in ruhigem Schauen zum mühelosen Genuß umzuschaffen. Diejenige Gestaltung unserer Umgebung oder einzelner Teile derselben, welche sich auf das eben genannte Ziel richtet, heißt Gestaltung derselben für die Bedürfnisse des Auges. Gestaltung zu künstlerischer Wirkung oder künstlerische Gestaltung sind nur andere Ausdrücke für dieselbe Sache. Die Aufgabe solcher Gestaltung besteht überall darin, dem Auge dasjenige zu geben, was ihm an der Erscheinung der Dinge mangelt und ihm aus dem Wege zu räumen, was ihm an dieser Erscheinung störend sein würde.

Im Gegensatz zur natürlichen Erscheinung der Dinge wird die künstlerisch umgestaltete Erscheinung auch als stilisierte Erscheinung bezeichnet. Die Gesetze, nach welchen diese Umgestaltung sich richten muß, wenn sie ihr Ziel erreichen will, werden daher auch Stilgesetze der bildenden Kunst genannt. Auch als Gesetze der „künstlerischen Logik“ sind diese Gesetze gelegentlich bezeichnet worden.

Um diese Gesetze zu erkennen, müssen wir uns vor allem davon überzeugen, welcher Zusammenhang zwischen den Eigenschaften der gesehenen Erscheinung der Dinge und der Wirkung besteht, welche wir von dieser Erscheinung empfangen. . . .



22. KAISER WILHELM-DENKMAL FÜR AACHEN. ENTWURF VON MAISON.
Irgendwelche künstlerische Rücksichten sind hier wie in Fig. 21 nicht zur Geltung gelangt.

DIE ANSICHTSFORDERUNG IN DER PLASTIK.

...Man stellt, etwa um ein Monument zu schaffen, Figuren und sonstige Gegenstände (meist irgendeiner historischen oder poetischen „Idee" zu Liebe) nach gegenständlichen Gesichtspunkten zusammen, ohne jede Rücksicht darauf, ob diese Anordnung von irgendeiner Seite her einheitlich gesehen werden kann (vgl. Fig. 22). Alle solchen Produkte sind eben darum künstlerisch sinnlos, weil sie auf keine einheitlich faßliche Ansicht gearbeitet sind: künstlerische Gestaltung eines plastischen Werkes kann nur zu Stande kommen, wenn die Anordnung von vornherein so getroffen wird, daß das Werk dem Beschauer eine bestimmte Ansicht — eventuell eine bestimmte Mehrheit von Ansichten — bietet, in welchen das Werk seiner räumlichen Wirkungsform nach einheitlich sichtbar wird. Alles was in der plastischen Arbeit nichts für diese Faßlichkeit der Ansichten beiträgt, ist künstlerisch gleichgültig oder schädlich; alle jene bloß naturalistische Plastik entspringt aus einem Mangel an künstlerischem Instinkt und künstlerischer Kultur. Welche Bedingungen für die hier geforderte einheitlich faßliche Gestaltung der Ansichten bestehen, werden die späteren Ausführungen zeigen....

FORDERUNG DER EINHEITLICHEN VORDERFLÄCHE.



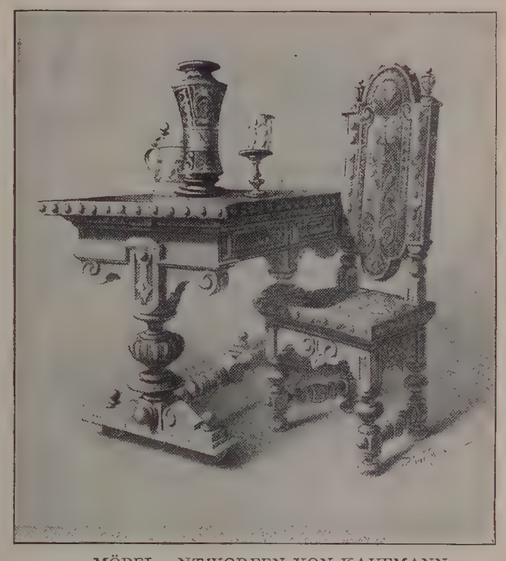
74. TIROLER SCHRANK.
Möbel mit einheitlicher Vorderfläche: die Ausladungen bilden zusammen eine Ebene, die zwischengelegenen Flächen erscheinen darin als Vertiefungen.

Wir alle befolgen die hier bezeichnete Regel der einheitlichen Vorderfläche instinktiv bei der Anordnung unserer Bücherregale, indem wir dafür sorgen, daß die Bücher nicht regellos verschieden weit zurückgestellt erscheinen, sondern mit ihren sämtlichen Rücken eine einheitliche Vorderfläche darbieten.

Aus demselben Grunde dürfen in der Vorderansicht eines Gebäudes oder eines Möbels nicht verschiedene Teile regellos bald mehr, bald weniger vorspringen; vielmehr müssen die Ausladungen — soweit das Maß ihrer Profilierung und die dadurch bedingte Schattenwirkung überhaupt die Grenzen überschreitet, innerhalb deren sie für das abstrakte Sehen noch nicht als Ausladungen auffallen — zusammen eine einheitliche Vorderfläche bilden. Die zurückgelegenen Flächen müssen als Vertiefungen in dieser Vorderfläche, nicht aber umgekehrt die Ausladungen als etwas bloß auf jene Flächen Aufgesetztes erscheinen (s. Fig. 74). Die Möbelarchitektur der sogenannten neuen deutschen Renaissance, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei uns Mode geworden ist und heute noch von so vielen unserer Möbelfabriken in die Welt geschickt wird, versündigt sich fast durchgängig gegen diese Regel und ist daher für ein künstlerisches Auge unerträglich.[1]) Ebenso wirkt an einer Zimmerwand die Aufstellung einer Reihe von Möbeln mit auffällig verschiedener Tiefe jederzeit unkünstlerisch, sobald nicht durch die Vorderflächen von Möbeln gleicher Tiefe eine neue Einheitsfläche für das Auge geschaffen wird. Durch die geringe Tiefe bei fast allen italienischen Renaissancemöbeln wird eine Anordnung in diesem letzteren Sinne wesentlich erleichtert. Noch besser kann der aufgestellten Forderung

1) Man kann die modernen Zutaten an restaurierten alten Möbeln vielfach daran erkennen, daß sie sich der oben bezeichneten Regel nicht unterordnen.

natürlich da Rechnung getragen werden, wo die Inneneinrichtung der Zimmer von vornherein mit dem Bau des Hauses selbst hergestellt wird („eingebaute Möbel“). Die Abbildung 79 zeigt gute Anordnungen dieser Art.



77. MÖBEL, NTWORFEN VON KAUFMANN.
Neudeutsche Renaissancemöbel, deren Ausladungen keine Vorderfläche mehr erkennen lassen.

Noch verwirrender als jene Bauwerke und Möbel, die zwar aus der Fläche fallende Ausladungen, aber doch wenigstens zwischen diesen Ausladungen die vertikale Hauptfläche zeigen, wirken diejenigen im modernen Kunsthandwerk gelegentlich auftretenden Anordnungen, die überhaupt nirgends mehr jene Hauptfläche, sondern nur schiefe und gewölbte oder geknickte Flächen erkennen lassen, so daß dem Beschauer jede Möglichkeit zur Orientierung über die Lage der gesehenen Flächen benommen wird.



79. INNENRAUM VON BAILLIE SCOTT.
Beispiel für die Gliederung durch Einheitsflächen.

FORDERUNG DER VORDERFLÄCHE IN DER MALEREI.



96. MADONNA MIT HEILIGEN VON G. BELLINI.
Bild mit klar sichtbarer Vorderfläche.

Wie im realen Raum und in der plastischen Darstellung, so muß auch in der Darstellung auf der Bildfläche in Zeichnung und Malerei stets die vertikale Vorderfläche des dargestellten Raumes sichtbar bezeichnet sein, von der ausgehend das Auge nach rückwärts die Tiefe des Bildraums abzulesen vermag.

Diese Fläche ist nicht etwa, wie man vielleicht zunächst denken könnte, durch die reale Ebene des Bildes selbst gegeben. Denn erstlich wird diese Ebene beim Betrachten des Bildes überhaupt nicht gesehen, falls der Künstler seine Aufgabe richtig gelöst hat; zweitens aber handelt es sich nicht darum, daß der Beschauer eine reale Fläche sieht, sondern daß er im Darstellungsraum die Lage der Vorderfläche erkennt. Diese Fläche aber ist durchaus nicht allgemein mit der Bildebene identisch, wie gerade die sogleich zu betrachtenden Fälle zeigen, in welchen die Darstellung diesseits der Bildfläche gegen den Beschauer vorspringt und so aus dem Bildraum herausfällt.

Die Forderung ist vielmehr, ebenso wie in der Reliefplastik, daß durch eine bestimmte Anordnung im Vordergrund des Bildes, welche das Auge stark auf sich zieht, die Lage jener Fläche im Wirkungsraum für das Auge charakterisiert werde. Die Abbildungen Fig. 96 und 97, denen fast alle Bilder der früheren Kunstepochen angereiht werden könnten, zeigen die Erfüllung dieser Forderung, während die folgenden Fig. (98—100) den Mangel erkennen lassen, infolgedessen sich die Darstellung aus der Bildfläche heraus dem Beschauer entgegen zu drängen scheint. Wie zu dem früher erwähnten Fehler der mehrfachen Perspektive, so gibt auch zu Verirrungen dieser Art das blinde Kopieren der natürlichen Erscheinung häufig Anlaß. Wege, Flüsse, Eisenbahnschienen, Mauern, die in der Richtung auf den Beschauer bis in den Vordergrund laufen und so durch die Bildfläche gleichsam abgeschnitten werden, ebenso aber auch alle direkt im Vordergrunde auf den Beschauer zukommenden Pferde, Fußballspieler, Automobile usw., wie sie die modernen Plakate täglich zeigen, erstrecken sich regelmäßig in ihrer Wirkung über die Grenzen des Bildraumes nach vorn und fallen daher aus dem Bilde heraus.

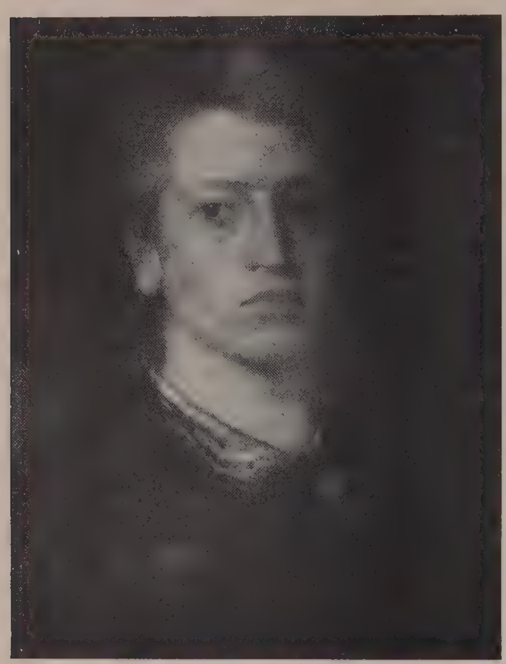


100. JUGEND-TITELBLATT.
Pferd und Bretterwand kommen aus dem Bild heraus dem Beschauer entgegen.



99. PLAKAT VON EICHRODT.
Der Bär streckt seine Tatze aus dem Bildraum heraus.

Auch wenn Anordnungen der eben gerügten Art vermieden werden, kann es bei Gegenständen im Vordergrund des Bildes vorkommen, daß sich Teile derselben aus dem Bilde hervordrängen und die Erkenntnis der Vorderfläche verhindern.



129. PORTRAT VON H. V. MARÉES.
Beispiel einheitlicher Gesamtwirkung der Modellierung.

EINHEIT DER MODELLIERUNG.

Die soeben geforderte Widerspruchslosigkeit der Modellierung ist zwar — wie alle Widerspruchslosigkeit der Raumwerte — für die einheitliche Wirkung des Kunstwerkes notwendig; aber sie genügt noch nicht, damit diese Wirkung tatsächlich erreicht werde. Hierfür ist vielmehr noch weiter erforderlich, daß auch die gleichzeitige Auffassung der zusammenwirkenden Raumwerte für den Beschauer ermöglicht wird, so daß das Kunstwerk nicht aus einer Reihe getrennt aufgefaßter Teile erst zusammengesucht werden muß, sondern vielmehr auf den ersten Blick als ein räumliches Ganzes vor den Augen des Beschauers steht.

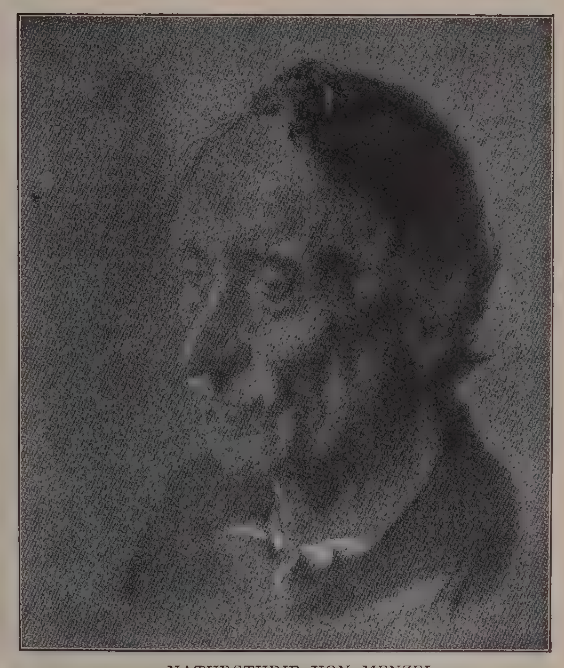
In der Modellierung der Einzelform ist diese Forderung dadurch zu erfüllen, daß nicht bloß jeder einzelne Teil der Erscheinung, sondern die Gesamterscheinung in der oben beschriebenen Weise als das bekannte Bild einer bekannten Form erscheint.

Wo dagegen alle einzelnen Teile der Erscheinung noch so klar in ihren Licht- und Schattenverhältnissen modelliert, d. h. in ihrer räumlichen Wirkung durchgebildet sind, die ganze Erscheinung aber sich nicht in derselben Weise zum Bild eines sofort kenntlichen Gesamtraumes einigt, da bleibt die Auffassung des Gesehenen notwendig lückenhaft und unbefriedigend: das Kunstwerk ist dann nicht mehr eines, sondern zerfällt in Teile, die sich für das Auge nicht zusammenschließen.

Es kommt demgemäß, wie bei aller künstlerischen Gestaltung, so auch bei der Modellierung durch Schatten und Licht in erster Linie nicht so sehr auf die genaue Durchbildung aller einzelnen Teilformen des Gegenstandes an, als vielmehr auf die Einigung der Teile zu einer für das Auge sofort verständlichen Gesamterscheinung.

Durch diese Forderung werden der Ausgestaltung der Teilformen bestimmte Schranken auferlegt. So wird insbesondere bei der Arbeit nach

der Natur (etwa bei der Porträtdarstellung) von der naturalistisch genauen Nachbildung aller einzelnen Formen und Förmchen abzusehen sein, damit die Ansicht des Ganzen sich in einer sprechenden Gesamterscheinung einigen kann. Mit der Nachbildung eines Kopfes oder einer nackten Figur in getreuester Anlehnung an die natürliche Erscheinung und die natürlichen Formverhältnisse — gleichviel ob auf der Bildebene oder in plastischem Material — ist nicht nur noch keine vollendete künstlerische Leistung gegeben, sondern mit der künstlerischen Arbeit noch nicht einmal der Anfang gemacht. Die künstlerische Arbeit beginnt erst da, wo — unter Berücksichtigung der Ansichtsforderung — die einheitliche Wirkungsform gestaltet wird[1]), d. h. wo die Erscheinung mit denjenigen Merkmalen ausgestattet wird, auf welchen die einheitliche Ablesung des Raumganzen durch das Auge beruht — eine Arbeit, die etwas wesentlich anderes zu Tage fördert, als Photographie und Naturabguß.

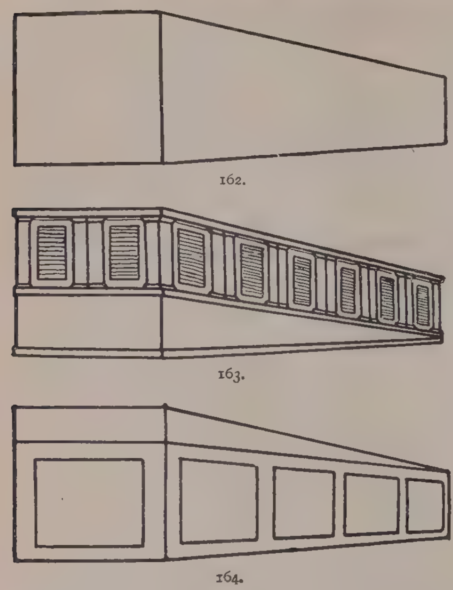


130. NATURSTUDIE VON MENZEL.
Beispiel der unruhigen Wirkung naturalistischer Nachbildung zufälliger Licht- und Schattenverteilung.

Hiermit ist natürlich in keiner Weise behauptet, daß die Durchbildung der feineren Details vernachlässigt werden sollte. Nur müssen diese Details vermöge der Anordnung des Ganzen sich jener Hauptwirkung unterordnen, welche für die einheitliche Auffassung der Gesamtform erforderlich ist. Wer die nebenstehend abgebildeten Kunstwerke (Fig. 129, sowie Tafel VIII) mit Naturphotographien oder naturalistischen Porträtstudien (Fig. 130 und 131) vergleicht, wird die Vereinfachung sogleich erkennen, die im Kunstwerke gegenüber der Natur zu Gunsten der hier besprochenen Forderung Platz gegriffen hat.

1) Vgl. hierzu die Ausführungen HILDEBRANDS in seinem Artikel „zum Problem der Form. I" in den südd. Monatsheften August 1904. S. 674.

FORMKLÄRUNG DURCH ORNAMENTIERUNG.



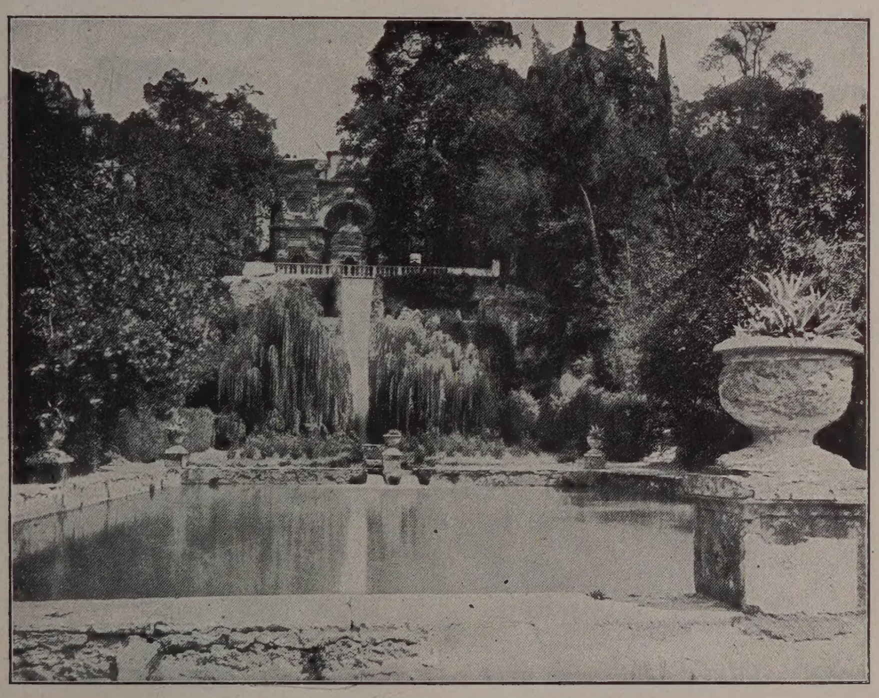
162 bis 164. LIEGENDE ABGESTUMPFTE PYRAMIDE. Während die Erscheinung ohne Dekoration (in 162) nicht eindeutig aufzufassen ist, zeigen die beiden folgenden Figuren vermöge der Dekoration verschiedene Raumwirkung.

... Wenn ich einen Würfel perspektivisch zeichne und dabei womöglich noch die gleiche Form der Seitenflächen durch entsprechende Ornamente augenfällig hervorhebe, so erkennt jeder sofort, daß hier ein Würfel gezeichnet sein soll, weil die zurückliegende Kante sogleich als eine Wiederholung der vorderen Kante aufgefaßt wird und daher die Verkleinerung der Erscheinung dieses Maßstabes die Entfernung ablesen läßt. Zeichne ich dagegen in ähnlicher perspektivischer Verkürzung eine auf der horizontalen Ebene liegende abgestumpfte Pyramide (Fig. 162), so vermag niemand aus der Zeichnung die Länge dieser Pyramide zu beurteilen, weil für die rückwärtige senkrechte Kante kein Maßstab zu erkennen ist. Die folgende Figur (163) zeigt, wie durch entsprechende Ornamentik dieser Maßstab so angegeben werden kann, daß niemand über die Form des gezeichneten Gegenstandes im Zweifel bleibt.

Was diese Beispiele zunächst für die zeichnerische Wiedergabe gezeigt haben, gilt genau ebenso auch für die Erkenntnis der Formen an den realen Gegenständen unserer Umgebung. Auch hier genügt es für die Erkenntnis der Formverhältnisse durchaus nicht, daß die Gegenstände tatsächlich mit ihren bestimmten Maßverhältnissen vorhanden sind und somit ihre Erscheinung im Gesichtsfelde nach den Regeln der Perspektive darbieten, sondern auch bei ihnen müssen, damit die Ablesung ihrer Formen ermöglicht wird, solche Merkmale gegeben werden, die den Maßstab der Tiefe sogleich erkennen lassen. Man braucht nur die soeben besprochenen Fälle, statt als Fälle bloßer Zeichnung vielmehr als solche von realen Gegenständen — etwa in der Architektur — zu betrachten, um den Sinn dieser Behauptung sofort einzusehen. Auch in der Architektur wird die Form und Lage einer perspektivisch gesehenen trapezförmigen Fläche, wie sie etwa bei einer Treppenverkleidung auftreten mag, durchaus nicht ohne weiteres klar; wohl aber kann sie, genau wie im obigen Beispiel der Zeichnung, durch passende Ornamentik geklärt werden....

PERSPEKTIVISCHE RAUMWERTE.

Ein Gegenstand erscheint um so kleiner, je weiter er von unserem Auge entfernt ist. Umgekehrt schließen wir aus der Erscheinungsgröße (der „scheinbaren Größe") eines Gegenstandes, dessen Maße uns bekannt sind, sofort auf die Entfernung dieses Gegenstandes. Die Raumwerte, die sich auf diese Tatsache gründen, sollen perspektivische Raumwerte heißen. (Vgl. oben Kap. III, S. 62.)



224. GARTENTEICH AUS VILLA D'ESTE.
Die Blumenvasen dienen zur Charakteristik der Tiefenentfernung.

Von den eben genannten beiden Tatsachen wird gewöhnlich nur die erste — die Verkleinerung der Erscheinung bei größerer Entfernung des Gegenstandes — beachtet und in der Lehre von der Perspektive in ihre Konsequenzen verfolgt. Es kommt aber für die künstlerische Darstellung wesentlich auf die zweite Tatsache, auf den Rückschluß aus der Erscheinungsgröße auf die Entfernung an; denn nur dieser gibt die Erkenntnis der Raumverhältnisse auf Grund jener ersten Tatsache.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind bis auf weiteres an Herrn

Direktor Dr. M. J. Friedländer, Berlin C., K. Kupferstichkabinett

zu adressieren.